PC
3330
.M3
V67
1913
IMS

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/dertrobadormarca00voss

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

LIBRARY

27 AVR 1914 N° 174

Sitzungsberichte
der
Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1913, 11. Abhandlung

# Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles

von

**Karl Vossler**

Vorgetragen am 6. Dezember 1913

München 1913
Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

Sitzungsberichte
der
Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1913, 11. Abhandlung

# Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles

von

**Karl Vossler**

Vorgetragen am 6. Dezember 1913

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

München 1913
Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

LIBRARY

# I.

Die Dichtung der Trobadors ist oft von einer Gleichförmigkeit, daß selbst einem anspruchslosen Gelehrten das Gähnen kommt. Die Minnelieder bewegen sich meist auf den Gemeinplätzen des höfischen Frauendienstes, wo für die Entfaltung künstlerischer Eigenart wenig Raum ist. „Man könnte sich diese ganze Literatur", sagt Friedrich Diez, „als das Werk eines Dichters denken, nur in verschiedenen Stimmungen hervorgebracht." [1]) Und doch haben von den vielen, mehr als dreiundeinhalb hundert Dichtern die meisten, vielleicht alle den Ehrgeiz gehabt, eigenartig zu sein. Ja, sie sind die ersten Künstler des Mittelalters, denen der Begriff des geistigen Eigentums aufgegangen ist. Es lohnte wohl die Mühe, verstreute und gelegentliche Äußerungen, in denen sich die Forderung dichterischer Eigenart, die Verurteilung des Plagiates und überhaupt das Selbstbewußtsein künstlerischer Urheberschaft kundgibt, zu sammeln und zu deuten.

Schon frühe treibt der Wille zum Eigenartigen den Trobador ins Gezierte und Verzwickte. Er versteift sich dann auf gesteigerte Gemütszustände und auf dunkele, gekünstelte Ausdrucksweise. Bald begann man über die Vorzüge und Nachteile, die inneren und äußeren Gründe der gekünstelten Stilart *(trobar clus, serrat, cobert, escur, sotil)* sich zu besinnen und zu streiten. Diez glaubte, das *trobar clus* für eine Erscheinung des Verfalls, also der späteren Zeit halten zu müssen. [2])
Heute wissen wir, daß es schon am Anfang der Kunstentwicklung sich einstellt. Wir finden es bei einem der ältesten

[1]) Die Poesie der Troub. 2. Aufl. Leipzig 1883, S. 107.
[2]) Ebenda S. 60.

uns bekannten Trobadors, bei Marcabru, der um 1130 zu dichten begann; dann bei seinen unmittelbaren Nachahmern: Peire von Auvergne, Raimbaut von Orange, Giraut von Bornèlh und am reinsten ausgeprägt bei Arnaut Daniel, dem Meister der dunkeln Künstelei. Dieser Arnaut, der zwischen 1180 und 1200 gedichtet haben dürfte und den Diez als den Anfänger des *trobar clus* betrachtete, stellt sich heute als dessen Vollender dar.

Es ist gewiß kein Zufall, daß die Anfänger, nämlich Marcabru und Peire, dem ritterlichen Stande nicht zugehörten. Wenn man auch der Biographie nicht ohne weiteres glauben will, daß Marcabru ein Findelkind war,[1]) so ist er doch sicher nicht adelig gewesen. Peire war ein Bürgerskind und hat sich erst als Kanonikus, dann als Spielmann und schließlich als Trobador betätigt.[2]) Beide also mußten, wenn sie als höfische Sänger gelten wollten, — da die Geburt es nicht tat — durch den Kunstwert ihres Liedes bei feinen Damen und hohen Herrn sich empfehlen. Man wird an Vincent Voiture erinnert, den Sohn des Weinhändlers aus Amiens, der durch die Kostbarkeit seines Witzes und Redestiles, durch die Meisterschaft im Preziösen den Zutritt und die Bewunderung der aristokratischen Kreise des Hôtel de Rambouillet gewann.

Auch in den letzten Tagen der altprovenzalischen Dichtung wieder, als der Trobador Gefahr lief, gering geachtet und mit dem gemeinen Spielmann verwechselt zu werden, klammerte er sich an einen gelehrten und gepflegten Stil und suchte aus der Dichtkunst gar eine Wissenschaft zu machen. Im Jahr 1275 hat Giraut Riquier ein umständliches gereimtes Schreiben an seinen Gönner Alfons X. von Kastilien gerichtet mit der Bitte, der König möge verordnen, daß die schöpferischen Dichter und besonders die gelehrten vor den Spielleuten durch einen Titel ausgezeichnet werden; und der weise Alfonso beschenkte sie mit dem Ehrennamen eines *Don Doctor de trobar*.

[1]) G. Bertoni, in den Studi medievali III, S. 642 f. Turin 1911.

[2]) Die Lieder Peires von Auvergne, krit. hg. von R. Zenker. Erlangen 1900, S. 16 ff.

Wenn eine Aristokratie durch Geburt, Reichtum, Rechtstitel, Tracht sich von der Menge nicht mehr unterscheiden kann oder will, so pflegt sie zunächst in den Umgangsformen ihre Auszeichnung zu suchen. Die germanischen Aristokratien werden dabei gerne rituell und zermoniell, denn ihnen gelten Grüßen, Essen, Trinken als die wesentlichen Umgangsformen. Die Romanen werden eher rhetorisch und literarisch, denn sie erblicken, vielleicht nicht mit Unrecht, die wichtigste Umgangsform in der menschlichen Rede. Darum sind die romanischen Literaturen so voll von gepflegten und gekünstelten Redearten und Stilarten: *trobar clus*, *trobar sotil*, Petrarchismus, Kultismus, Marinismus, Gongorismus, Preziosismus, Marivaudage, D'Annunzianismus, Futurismus: Stilarten, von denen die germanischen Literaturen zwar jede mitgemacht, aber keine geschaffen haben. Bei allem was diese literarischen Moden an gesellschaftlichen und seelischen Bedingungen miteinander gemein haben, verläuft doch jede von ihnen wieder anders. Verwandt sind sie alle, aber eben darum auch verschieden, ja sogar verschieden in sich selbst. Das *trobar clus* des ersten Trobadors ist schon das des zweiten nicht mehr, und das der späteren täte man besser, mit einem besonderen Namen, etwa *trobar sotil*, zu bezeichnen.

Marcabru hat außer dem gesellschaftlichen Grund, sich in höfischen Kreisen geltend zu machen, noch andere, innere Antriebe zur neuen Stilart gehabt. Er ist eine starke, schroffe Persönlichkeit gewesen, die eigentlich gar nichts Höfisches und Liebenswürdiges hatte. Seiner bösen Zunge halber, heißt es in der Trobadorbiographie, sei er von den Burgherrn von Guian ermordet worden.[1])

Wenn er in dem bekannten *Gap:*

D'aisso laus Dieu
E saint Andrieu[2])

[1]) Mir scheint Bertoni, a. a. O. S. 643 f. zu weit zu gehen, wenn er auch diese Nachricht aus der Welt schaffen möchte.

[2]) Nr. XVI in den Poésies complètes du troubadour Marcabru, éd. Dejeanne. Toulouse 1909.

sich als einen Erzschlingel und abgefeimten Bösewicht rühmt, der alle Welt zum Narren habe, so darf man darin freilich kein „moralisches Glaubensbekenntnis" erblicken, wie Diez meinte, man sollte aber auch nicht alles Persönliche daraus hinwegdeuten wollen, um nur das Literarische und Spielerische daran gelten zu lassen. Im Gegenteil, wenn man dieses Lied mit anderen Beispielen derselben Gattung vergleicht, etwa mit dem humoristischen Eigenlob Wilhelms des IX. *(Ben vuelh que saphon li plusor)*, oder mit dem kecken Übermut des Grafen Raimbaut von Orange *(Er quan s'embla'l fuelh del fraisse)*, oder mit der geräuschvollen Prahlerei des Bertran von Born *(Un sirventes cui motz non falh)*, oder mit der naiven Eitelkeit des Peire Vidal *(Quant hom es en autrui poder. Drogoman senher, s'eu agues bon destrier. Baros de mon dan covit)*, gerade dann erst wird man das Spitze, Herausfordernde, Anmaßende, Ablehnende in dem Scherzlied des Marcabru gewahren.

Hinter der Anmaßung steht ein starkes Selbstbewußtsein, ganz auf die Sicherheit der geistigen, besonders künstlerischen Überlegenheit gegründet. Ein Herr wie Bertran von Born hat gewiß dem Spielmann Marcabru an Selbstgefühl nichts nachgegeben, nur ist es bei jenem der Stolz des Junkers, Ritters und Kriegers, bei diesem fast ausschließlich der des Künstlers. Keiner hat vor Marcabru so eifersüchtig gesorgt, die Urheberschaft seiner Lieder zu sichern. Nach ihm hat nur Arnaut Daniel noch regelmäßiger den eigenen Namen mit seinen Kunstwerken verflochten.[1]) Das Künstlerbewußtsein des Marcabru hat indes nichts Kokettes, nichts von jener gefallsüchtigen Selbstbespiegelung und Selbstironie des Arnaut Daniel oder gar

[1]) Der erste, der sich in seinen Liedern als Autor nennt, ist der Lehrer des Marcabru, der Spielmann Cercamon. Drei seiner 8 erhaltenen Gedichte sind gezeichnet. Bei Marcabru sind es von 41 nicht weniger als 21, bei Arnaut sind es alle (18) bis auf drei, von denen das eine *(Puois en Raimons)* scherzhaft und unanständig, das andere *(Lancan son passat li giure)* satirisch und unhöfisch ist und das dritte *(Doutz brais e critz)* nach des Dichters Ermessen vielleicht gar zu persönlich war. Derjenige Trobador aber, der vom gekünstelten Stil vielleicht am meisten entfernt ist, Bertran von Born, verrät, auch wenn er sich gelegentlich

des Petrarca. Geradewegs mit dem Brustton natürlicher Überzeugung tritt es vor die Öffentlichkeit.

Aujatz de chan com enans 'e meillura,
E Marcabrus, segon s'entensa pura,
Sap la razon e·l vers lassar e faire
Si que autr'om no l'en pot un mot traire.
(Nr. IX.)

Hört an den Sang, wie er sich hebt und adelt,
Denn Marcabru, nach seinem reinen Streben,
Versteht es, in das Lied den Sinn zu flechten,
Daß sich kein Wörtchen im Gewebe lockert.[1])

Feierlich erhebt er die Stimme:

Pax in nomine Domini!
Fetz Marcabrus los motz e·l so.
Aujatz que di! (Nr. XXXV.)[2])

Oder mit einem verächtlichen Seitenblick auf andere Dichter und in bewußtem Gegensatz zum Üblichen ruft er:

Lo vers comens quan vei del fau
Ses foilla lo cim e·l branquill,
C'om d'auzel ni raina non au
Chan ni grondill,
Ni fara jusqu'al temps soau
Qu·ilh nais brondill.[3])

---

einmal nennt, nirgends die Sorge um seine Urbeberschaft. Zu seiner Zeit zogen die Trobadors vor, anstatt ihres Namens ein Pseudonym, ein *senhal* zu setzen. Vgl. die lehrreichen Ausführungen Strónskis, Le troub. Folquet de Marseille. Krakau 1910, S. 27*—43*.

[1]) Zu den in der provenzalischen Philologie üblichen wortwörtlichen Übersetzungen, die das Ziel der vollständigen Treue niemals, den Gipfel der Geschmacklosigkeit und Sinnlosigkeit aber sehr oft erreichen, vermag ich mich nicht zu entschließen.

[2]) Die von Pillet vorgeschlagene Deutung: „Ruhe! — Im Namen des Herrn machte Marcabru die Worte und den Ton", ist mir zu geklügelt. Marcabru will im Namen des Herrn gehört sein, nicht in seinem

E segon trobar naturau
Port la peir' e l'esc' e·l fozill.
Mas menut trobador beriau
Entrebesquill
Mi tornon mon chant en badau
E·n fan gratill.

Ich sing mein Lied, wenn ich entlaubt
Der Buche Zweig und Wipfel seh,
Und wenn kein Vöglein und kein Frosch
Mehr singt und quakt
Und alles schweigt, bis neu dem Lenz
Das Zweiglein sprießt.

Dann, nach der echten Dichterkunst,
Gebrauch ich Zunder, Stein und Stahl.[1])
Die kleinen, falschen Dichter nur,
Die pfuschenden
Verdummen mir mein gutes Lied
Und spotten sein.

Und wie trotzig sicher ist er am Schluß desselben Liedes (Nr. XXXIII) seiner Sache:

Marcabrus ditz que no ·ill en cau,
Qui quer ben lo vers, e·l foïll,[2])

---

Namen gedichtet haben. A. Pillet, Beiträge zur Kritik der ältesten Troub. im 89. Jahresber. d. Schles. Gesellsch. f. vaterl. Kultur. Breslau 1911.

[3]) Die Deutungen von Pillet, a. a. O. und von Kurt Lewent in seinen dankenswerten, feinsinnigen Beiträgen zum Verständnis der Lieder Marcabrus, Zeitschr. f. rom. Phil. XXXVII, S. 438, haben mich hauptsächlich deshalb nicht überzeugt, weil mit *quil* (resp. *quilh?*) *vais brondill* eine neue, dritte Geräuschart eingeführt würde, die den Parallelismus von Vogel und Frosch zerstört und ein purer Pleonasmus wäre. Auch wäre die Präposition *vais* in diesem Zusammenhang etwas auffällig: *om non au quil vais brondill*. Die Hss. verhalten sich so widerspruchsvoll, daß sie keine Entscheidung erlauben.

[1]) Offenbar, um in der kalten Jahreszeit das Feuer seiner Dichtung zu entzünden.

[2]) Die von Lewent, a. a. O. S. 439 vorgeschlagene Änderung der Lesart Dejeannes ist unnötig, denn das *e* verbindet nicht als „und" einen

Que no·i pot hom trobar a frau
Mot de roïll.
Intrar pot hom de lonc jornau
En breu doïll.[1])

Ihn kümmert's nicht, sagt Marcabru —
Wer will, durchstöbere nur sein Lied.
Man findet drin kein rostig Wort
Mit List versteckt. —
Ein ganzes Tagwerk Land hat Raum
Im engen Spund.

Er weiß auch, daß die Gedrungenheit der Form bei umfassender Allgemeinheit des Gedankens ihn zuweilen zur Dunkelheit führt.

Per savi·l tenc ses doptansa
Cel qui de mon chant devina
So que chascus motz declina,
Si cum la razos despleia,
Qu' ieu mezeis sui enerransa
D'esclarzir paraul 'escura.

Trobador, ab sen d'enfansa,
Movon als pros atahina,
E tornon en disciplina
So que veritatz autreia,
E fant los motz, per esmansa,
Entrebeschatz de fraichura.

(Nr. XXXVII.)

Indikativ mit einem Konjunktiv, sondern führt den Nachsatz ein, wobei, was bei Marcabru auch sonst vorkommt, das Objekt des Nachsatzes: *lo vers* antizipiert wäre. Mit *l* wird auf dieses Objekt und nicht auf Marcabru(!) verwiesen.

[1]) Dejeanne übersetzt die zwei letzten Verse: [Si on trouve quelque chose à reprendre à mes vers] je consens qu'un homme grand passe par un petit trou. Ich glaube, wie Lewent, daß das Bild hier nur die feste, gepreßte Form des Liedes veranschaulichen will.

Jener ist ein Weiser, wahrlich,
Der errät in meinem Liede
Was ein jedes Wort bedeutet,
Wie es sich im Sinn entfaltet;
Denn ich selbst geh' in die Irre,
Wenn ich dunkles Wort erkläre.[1])

Kindisch aber sind die Dichter,
Die den Tüchtigen verwirren
Und den festen Spruch der Wahrheit
Qualvoll zwängen und entstellen
Und aus ungenauen Worten
Mangelhafte Mischung machen.[2])

Man sieht, das Kunstideal des Dichters ist nicht ohne Pedanterie und hat auch die Unliebenswürdigkeit des Pedanten. Außerordentliche, rostfreie, d. h. wohl neue Wörter und Redewendungen und eine Dunkelheit des Ausdrucks, die aber nicht Ungenauigkeit, sondern Tiefe und Subtilität sein soll, will er haben. Gedankentiefe im philosophischen Sinn des Wortes hat er freilich noch nicht erreichen können. Aber Ansätze zu einer Lyrik des Gedankens, wie sie später von Guinizelli, Cavalcanti und Dante gschaffen wurde, sind schon reichlich bei ihm vorhanden. Im übrigen war für den *Poeta philosophus* die Zeit noch nicht gekommen. Die formalistische Auffassung des Dichters als eines Künstlers der Worte, der Reime und Töne wiegt vor und ist gerade für die Anhänger des *trobar clus* maßgebend gewesen. Ihren Ursprung zu erklären ist nicht schwer. Sie findet sich schon bei Cercamon, dem Lehrer des Marcabru.

---

[1]) Die Frage, ob sich dies auf seine eigene oder fremde Dunkelheit bezieht, muß offen bleiben.

[2]) Zweifellos richtig ist es, wenn Lewent S. 441 diese Polemik auf die Torheit derjenigen Sänger bezieht, die wahre und falsche Minne vermengen. Zugleich aber tadelt Marcabru auch den rein formalen, stilistischen Mischmasch. Gedanke und Ausdruck sind ihm noch eine Sache.

Plas es lo vers, vauc l'afinan
Ses motz vilas, fals, apostitz,
E es totz enaissi noiritz
C'ap motz politz lo vau uzan,
E tot ades va·s meilluran,
S'es qui be·l chant ni be·l desplei.

Klar ist das Lied, ich feil' es zu.
Kein bäurisch falsches Bastardwort!
Von edler Abkunft ist es ganz.
Mit feinen Wörtern pfleg' ich es,
Und gleich wird es sich trefflich zeigen
Bei gutem Vortrag und Gesang.[1])

Die Sorge um Echtheit, Reinheit, Wohlgeborenheit der Wörter wird verständlich, wenn man bedenkt, daß jene ersten Künstler sich von der Stufe des volksmäßigen Gesangs auf die des kunstmäßigen und höfischen Liedes zu erheben hatten.[2]) Als Spielleute und Kinder des Volkes, die sie selbst gewesen sind, werden sie von der Angst vor dem Gemeinen zu einem aristokratischen Formalismus getrieben und suchen in der Form, mehr als im Inhalt, ihre Auszeichnung. So der Nachahmer Marcabrus, Peter von Auvergne.

Chantars m'a tengut en pantais,
Consi chantes d'aital guiza
Qu' autrui chantar non ressembles;
Qu'anc chans no fon valens ni bos
Que ressembles autrui chansos.

Es macht mir Sorge mein Gesang,
Wie ich ihn derart sänge,

[1]) Dejeanne, Le troubadour Cercamon, in den Annales du Midi, Bd. XVII. Toulouse 1905, S. 44.

[2]) Wie sehr Wilhelm IX. noch im Volkslied steckt, habe ich zu zeigen versucht: „Die Kunst des ältesten Trobadors", in Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis. Triest 1910, S. 419—440.

Daß er dem fremden Sang nicht gleicht;
Denn niemals hat ein Sang getaugt,
Der anderer Leute Liedern gleicht.[1])

So steht aus naheliegenden Gründen der bewußtermaßen gekünstelte Stil am Anfang der höfischen Lyrik.

Es wäre nun aber merkwürdig, wenn die ältesten Trobadors sich lediglich durch die Form und gar nicht auch durch den Gehalt ihrer Lieder auszuzeichnen gesucht hätten. Freilich, von der Auffassung des Dichters als eines Sehers, Denkers, Propheten und Weltweisen, vom Ideal des Poeta vates, philosophus et theologus, das in der lateinischen Literatur des Mittelalters schon lange gelehrt wurde und das die ersten Humanisten in Italien: Geri d'Arezzo, Benvenuto dei Campesani, Lovato dei Lovati, Albertino Mussato, Ferreto dei Ferreti und schließlich Dante sich zu eigen gemacht haben,[2]) ist bei den Trobadors noch keine Spur. Ein Beweis, daß selbst die Gelehrtesten unter ihnen bis in die Geheimnisse der scholastischen Philosophie, bis zum Quadrivium nicht vorgedrungen sind.

Vor allem aber ist es ein Beweis, daß sie keine beschaulichen, sondern gesellige Dichter waren und die Gedanken zu ihren Liedern nicht aus Büchern und Schulen empfingen, sondern aus der Geselligkeit, aus dem Alltag der Sitten und Anschauungen ihrer höfischen Hörer. Auch aus der Erinnerung einer großen Vergangenheit kamen ihnen keine Motive. Das Fehlen mythischer, sagenhafter, geschichtlicher und phantastischer Stoffe hat das Kunstideal des Trobadors in ganz besondere Bahnen gelenkt. Er ist von Anfang an auf seinen eigenen Witz und auf seine eigenen Erlebnisse angewiesen. Man könnte sämtliche Trobadors einteilen in solche, die viel eigenes Erlebnis, aber wenig Witz zu geben haben, und solche, bei denen der Witz das Erlebnis übertrifft. Das Erlebnis haben

[1]) Die Lieder Peires von Auvergne, ed. Zenker. Erlangen 1900, S. 91.

[2]) K. Vossler, Poetische Theorien in d. italienischen Frührenaissance. Berlin 1900, Kap. I.

sie nun freilich noch nicht, wie die moderne Kunstlehre, zum Angelpunkt der Lyrik gemacht; aber eine gesunde, wenn auch kindliche Ahnung von seiner Bedeutung hatten sie. Wenn Peire von Auvergne und, seinem Beispiel folgend, der Mönch von Montaudon die Kunst der Kollegen in der Weise kritisieren, daß sie bald ihre Lebensführung bald ihren Charakter, ihre Stimme, ja sogar ihre körperliche Gestalt, halb scherzend, halb ernsthaft in Betracht ziehen,[1]) wenn spätere Trobadors die Lebensgeschichte ihrer Vorgänger schreiben und zu den bekanntesten oder auffallendsten ihrer Lieder das Erlebnis, oder, wie sie es nannten, die *razo* zu finden oder gar zu konstruieren trachten, so liegt diesen ersten literarhistorischen Versuchen eine Schätzung des Persönlichen und des Erlebten in der Dichtung zu Grunde, die wohl geeignet war, der Überschätzung des formalen Kunstverstandes und Witzes die Wage zu halten. Auch weiß man, wie laut schon manche unter ihnen auf die Bizarrheit ihres Wesens, die Sonderlichkeit ihrer Gefühle, die Unnatürlichkeit ihrer Stimmungen und Wünsche pochten und wie hungrig sie waren nach Erlebnissen, Abenteuern, Ruhm und Skandal. Dabei beobachtet man, daß die Fürsten, die Grafen, die Höchststehenden unter den ersten Trobadors, Herzog Wilhelm von Aquitanien, Prinz Jaufre Rudel von Blaya, Graf Raimbaut von Orange sich vorzugsweise in der Originalität der Persönlichkeit, der Erlebnisse und Einfälle gefallen, indes die bürgerlichen und niederstehenden Sänger in den Künsteleien der Form ihre Auszeichnung suchen. Der vielgereiste, selbstbewußte Gascogner Marcabru aber dürfte als erster die Sonderlichkeit des Stiles mit der des Charakters vereinigt haben. Soviel wie auf die Feinheit seiner Verse tut er sich auf die Herbheit, Menschenfeindlichkeit und Unliebenswürdigkeit seines Gemütes zugute.

Marcabrus, fills Marcabruna,
Fo engenratz en tal luna
Qu'el sap d'Amor cum degruna.
— Escoutatz! —

[1]) *Chantarai d'aquestz trobadors* und *Pois Peire d'Alvernhe a chantat.*

Quez anc non amet neguna.
Ni d'autra no fo amatz. (Nr. XVIII.)

Marcabru, der Marcabruna
Kind, ward unter einem Monde,
Der die Minne bricht, gezeuget.
Höret an!
Keine hat er je geminnet,
Keine minnte diesen Mann.

## II.

Und doch hat „dieser Mann" seine „Quellen". Uns, die wir nur Reste der Trobadordichtung besitzen, mag manches seiner Motive neu erscheinen. Ich glaube, er verdankt sie alle seinen Vorgängern und die meisten vielleicht dem Cercamon. In dem einen Liede Cercamons: *Ab lo Pascor m'es bel qu'eu chan* steckt der Gedankenstoff für mehr als die Hälfte von Marcabrus Gedichten. Da ist die Klage über den Niedergang von *Jovens* und die Ausbreitung der *Malvestatz*, die Rüge der ehebrecherischen *moillerat* und *moiller*, *fals amador* und *drut*, alles beisammen. Nimmt man dazu das andere Lied: *Puois nostre temps comens 'a brunezir* mit seiner Unterscheidung zwischen echten und falschen Minnedienern, so hat man zu einem weiteren Hauptmotiv und zu einer ganzen Gruppe von Gedichten des Marcabru die „Quelle". Ja, dieses Lied mit seinem Aufruf zum Kreuzzug in der achten Strophe:

Ara's pot hom lavar et esclarzir
De gran blasme, silh qu'en son encombros;
E si es pros yssira ves Roays . . .

birgt wohl gar den Keim zu Marcabrus berühmtem „Sirventes del lavador". Cercamon soll auch Pastourellen gedichtet haben, eine Gattung, die Marcabru zur höchsten Vollendung bringt. Auch einige Stilmittel, die Verwendung des Sprichwortes, die

Nennung des eigenen Namens, die Personifikation der Abstracta moralia, den Binnenreim,[1]) den Zehnsilbler, manche Künste des Strophenbaus dürfte er seinem Lehrer abgelauscht haben. Aber, was hat er aus der flüssigen, leichten, blassen, glatten, verstandesmäßigen, gemeinplätzlichen und unpersönlichen Stilart dieses Lehrers gemacht! Mit eigener Sinnesart tritt er an diese Gemeinplätze heran, wobei die Grundgedanken zwar nicht tiefer, ihr Ausdruck aber farbiger, reicher, sinnvoller wird und überhaupt erst Stimmung und Lyrik bekommt.

Lo vers comenssa
A son veil, sen antic;
Segon l'entenssa
De so qu'ieu vei e vic,
N'ai sapienssa
Don ieu anc no·m jauzic. (XXXII.)

Der Ton am Liede
Ist alt, sein Sinn nicht neu.
Gemäß dem Gange
Des was ich seh und sah
Ist meine Weisheit:
Der ward ich nimmer froh.

Damit hat er sich selbst charakterisiert. Alte, wohlfeile, selbstverständliche Lebensweisheit, aber immer wieder neu erlebt, an der Wirklichkeit des Ganges der Dinge erlebt und in einem unzufriedenen, mißmutigen Temperament gespiegelt; zuweilen auch als alt und von anderen schon erlebt empfunden und deshalb sprichwörtlich ausgedrückt:

Lo mouniers jutg 'al moli:
Qui ben lia ben desli;
E·l vilans ditz tras l'araire:
Bons fruitz eis de bon jardi,
Et avols fills d'avol maire
E d'avol caval rossi. (XVII, 4.)

[1]) Vgl. dazu Pillet, a. a. O. S. 4, „Binnenreim bei Cercamon und Marcabru."

Spricht der Müller in der Mühl':
„Guter Knoten löst sich gut."
Spricht der Bauer hinterm Pfluge:
„Fetter Boden, fette Frucht,
Schlechte Stute, schlechtes Füllen,
Wie die Mutter so das Kind."

Zumeist aber ist seine Weisheit selbst erlebt: doch immer nur so, daß er ihrer nicht froh werden kann, immer nur mit dem Ergebnis, daß die Menschen töricht, schlecht und entartet sind und daß es darum auch ihm, der diese Weisheit im Sinne hegt und sie verkündet, nicht wohl werden kann. Es mischt sich persönlicher Mißmut in seinen sittlichen Zorn und verleumderische Anzüglichkeit in seine Predigt. Weil ihm etwas über die Leber gelaufen ist, greift er zu den Blitzen des Ewigen. Je schlechter seine Laune, desto grimmig-freudiger rasselt und wettert er mit Moral. Er rächt sich am Gang der Welt, geißelt mit bitterem Vergnügen das Gemeine, peitscht in die stinkendsten Pfützen dieser Erde und lacht, wenn den staunenden Hörern der Kot ins Gesicht fliegt. Dann führt er nicht mehr die gutmütige Rede des Sprichworts, sondern den Sarkasmus eines Zynikers und Bußpredigers im Munde. In einem und demselben Liede kann die erste Tonart mit der zweiten wechseln:

Moillerat, ab sen cabri,
A tal paratz lo coissi
Don lo cons esdeven laire;
Que tals ditz: „Mos fills me ri"
Que anc ren no·i ac a faire:
Gardatz sen ben bedoï.

Ehemann, du geiler Bock,
Richt'st der Frau das Kissen hin,
Die darüber wird zur Hure.
Rühmst dich, wie dein Sohn dich herzt,
Den ein anderer dir machte.
Bist ein rechter Laffe, du. (XVII, 6.)

Diese Tonart klingt nun aber mindestens geradeso volkstümlich und dazuhin viel roher als jene. Es ist nicht abzusehen, wie ein verfeinerter Kunststil, ein *trobar clus* daraus entstehen sollte.

Aus einer so derben und bösartigen Ursprünglichkeit kann nur eine sehr starke Dosis von Formalismus noch heraushelfen. Wenn Marcabru etwa Prosa oder in leichten Reimen geschrieben und sich nicht bemüht hätte, den groben Hohn sowohl wie die allgemeine Banalität seiner Lebensweisheit in verhältnismäßig sehr schwierige und verschlungene Schemata der Reime und Rhythmen zu zwängen, so wäre er sein Lebtag kein höfischer Künstler geworden. In der angeborenen Art seines Gemütes liegt ganz und gar nichts Gekünsteltes, und wir stehen vor der merkwürdigen, aber unzweifelhaften Tatsache, daß der Schöpfer einer überfeinerten Stilart ein höchst grobschlechtiger Mensch war.

Aber so sind wir eben, daß gerade nach dem, was unserer Natur versagt scheint, unsere Begierde steht. Ja, dieses sündige Gelüsten des Geistes ist uns gar zum Heil und reißt uns nach oben. So griff der grobe Marcabru nach immer feineren Strophenformen und Reimen. Zwar haben die späteren Trobadors, vor allem Arnaut Daniel und Giraut von Bornelh, ihn in der metrischen Kunst weit überholt; mit seinen Vorgängern verglichen aber, ist er ein Meister der Form, kein umstürzender Neuerer, sondern, was mehr heissen will, ein bedächtiger Fortsetzer und Veredler des Überlieferten.[1]) Vor allem suchte er die Musikalität und Sangbarkeit, die schon im Volkslied gegeben war, zu steigern. So finden wir weibliche Reime und Versausgänge in viel größerem Maße bei ihm als bei Wilhelm und Cercamon. Sechs Lieder haben, was unseres Wissens ein Novum war, ausschließlich weiblichen Reim,[2]) vierzehn zeigen ihn mit männlichem untermischt. Auch die Einführung kurzer

[1]) Von der Metrik des Marcabru handelt H. Suchier, Jahrbuch für rom. u. engl. Sprache u. Lit. XIV, S. 291 ff.

[2]) Nr. V, IX, XXI, XXVIII, XXX, XXXVII.

Verse und, was damit zusammenhängt, häufiger Reime dient vorzugsweise der musikalischen Wirkung. Vor Marcabru kennen wir an Kurzversen nur den männlichen Viersilbler; bei ihm treten nun Drei-, Fünf-, Sechs- und weibliche Viersilbler[1]) auf. Auffallend ist seine Scheu vor langen Versen. Den Zehnsilbler hat er nur einmal und zwar in einem seiner frühesten Lieder (Nr. IX) gebraucht, hat zugleich aber gesucht, ihn durch lose eingestreute Binnenreime und Assonanzen klangreicher zu machen.[2]) Noch systematischer verfährt er in dieser Hinsicht mit den Elf- und Vierzehnsilblern, die er nach einem von Wilhelm IX. übernommenen Schema ebenfalls nur einmal verwendet hat. Er durchsetzt sie mit je einem Paar von Binnenreimen, so daß die einfache, beinahe epische Originalform mit sonorem lyrischem Schmuck geradezu überladen wird. Auch das volkstümlichste Mittel, den Refrain verschmäht er nicht, wenn es gilt, die musikalische Wirkung zu steigern. In sechs Liedern hat er ihn angebracht.[3]) — Sein Verdienst als Musiker getraue ich mir nicht zu würdigen. Da er aber der erste ist, von dem uns vollständige Melodien, im ganzen vier, erhalten sind, so müssen die Zeitgenossen doch wohl etwas Wertvolles daran gefunden haben.[4])

Die Gefahr, die in seinem Streben, die Verse zu kürzen und die Reime zu häufen lag, die Gefahr eines aufdringlichen, hastigen und schließlich eintönigen Geklingels hat sein gutes Ohr geahnt. Wir beobachten nämlich auch ein entgegengesetztes Streben in seinem Formenbau, das auf Ausdehnung der Einheiten geht, die Harmonie erweitert und den Reim von einer Strophe zur andern durch das ganze Gedicht hinfluten läßt. Marcabru ist der erste, der unseres Wissens ein Gebäude von Strophen aufführt, deren sämtliche Versausgänge immer erst in der nächsten Strophe reimen (Nr. XIV), und zwar in

[1]) Der weibliche Viersilber nur einmal, in Nr. XXXII.

[2]) Der erste, der dies gesehen hat, ist Pillet, a. a. O. S. 9.

[3]) III, XVIII, XIX, XXX, XXXI, XXXV.

[4]) Jeanroy, Dejeanne et Aubry, Quatre poésies de Marcabru. Texte, musique et traduction. Paris, A. Picard et fils, 1904.

einer Reihenfolge (a b c d e f : b a d c f e), die als Vorstufe zu der Arnautschen Sextine gelten darf. Ein andermal (Nr. XXXV) verschlingt er die Strophen in der Weise, daß das erste Paar mit seinen Reimen als drittes, das zweite als viertes wiederkehrt, oder gar (Nr. II) die erste Strophe als vierte und siebente, die zweite als fünfte und die dritte als sechste.[1]) Die „Cobla singular" aber, die nur ihr Schema, nicht ihre Reime im Körper des Liedes wiederfindet, hat er nur ein einziges Mal (Nr. VII) und zwar mit der unverkennbaren Absicht, roh und borstig zu sein, verwendet. Im übrigen gilt ihm das ganze oder teilweise Durchreimen als Regel.

So gestaltet er, durch dieses zweite Streben, das Klanggewebe seiner Reime weiter, umfassender, einheitlicher, indeß er durch jenes erste es verengt, verästelt, verdichtet. Ohne Schwierigkeit erkennt man, wie das Fortschrittliche und das

---

[1]) Auf dieses Schema ließe sich wenigstens mit einigen Änderungen das schlecht überlieferte Lied bringen. Man hätte dann:

a b b c d I
b c c a d II
c a a b d III
a b b c d IV
b c c a d V
c a a b d VI
a b b c d VII.

Freilich, im Text müßte noch mehr gedoktert werden als Bertoni, Pillet und Lewent getan haben.

Vers 4 *frescor* statt *frescum*, 7 *verdor* statt *verdon*, 8 *chantor* statt *chanton*, 11 *fetor* statt *feton* sind auf alle Fälle berechtigt und schon von Lewent vorgeschlagen worden. 19 könnte man *ses lugor* statt *e ses lum* lesen. Strophe V macht die größten Schwierigkeiten, bekäme aber einen glatten Sinn, wenn man lesen dürfte:

D'aquestz sap Marcabrus qui son,
Que ves lui no fan cobertor
Li guandilh vil revelador.

Dem obigen Schema widerstände dann nur Vers 34 noch, der ohnedem sinnlos ist und Vers 26, der ohnedem eine Silbe zu wenig hat und nach Sinn und Rhythmus lauten müßte:

Greu cug mais que ja lur don or.

Doch soll all dies nur ein sehr unmaßgeblicher Vorschlag sein.

Konservative, das Verfeinerte und das Volkstümliche seiner Metrik von einem Bedürfnis nach reicherer und stärkerer akustischer Wirkung getragen wird, und wie die zartere Besaitung, die wir im Kopf und Herzen dieses Künstlers zunächst vermißten, in seinem Ohre veranlagt ist. Die Frage wäre nun, ob sie von hier aus sich nicht doch auf das Gemüt und den Gedanken erstreckt.

Zunächst scheint dies nicht der Fall zu sein. Es gibt unter den Liedern des Marcabru einige, deren künstlerische Einheit fast nur durch die metrische und musikalische Umhüllung, also sozusagen von außen her gebildet wird, während die Gefühle und die Gedanken chaotisch durcheinandergehen und in ihren Zusammenhängen weder psychologisch noch logisch klar sind. Ein solches Lied ist das vor 1135 entstandene,[1]) also wohl in der Jugend gedichtete *Aujatz de chan com enans'e meillura* (IX), sowie *Assatz m'es bel del temps essuig* (VIII) und *Bel m'es quan s'esclarzis l'onda* (XII), die mit annähernder Sicherheit in dieselben Jahre zu setzen sind. Auch in dem Lied *Al prim comens de l'ivernail* (IV), das etwas später, um 1137 entstanden sein dürfte, ist die Gedankenfolge noch zweifelhaft, obgleich der Wille, sie zu ordnen sich hier schon kundgibt und durch das metrische Schema einigermaßen gesichert wird.[2])

[1]) Dieses Datum ist von P. Meyer, Romania VI S. 129 gesichert worden.

[2]) Der Gedankengang dürfte sich von Strophe zu Strophe etwa folgendermaßen darstellen: I. Wenn der Winter kommt, sollt ihr aushalten, als wäre es Frühling. II. Der Niedergesinnte aber klagt im Winter und vertröstet sich auf den Sommer. III. Er gleicht dem Verdrossenen, der des Morgens sich an das Wohlbehagen des Abends nicht mehr erinnert. IV. Selbst die Jungen sind kleinmütig und machen sich etwas vor, aber es bleibt bei den Worten. V. Sie haben die Art des Faulenzers, der sich vornimmt, bei Sonnenschein sein Haus zu bestellen, dann aber nichts mehr davon hören will. VI. Dagegen wäret ihr, die Verheirateten, noch die besten, wenn ihr nicht Ehebruch und Trug treiben wolltet. VII. So aber habt ihr als Getäuschte und Täuschende den Vorrang, das muß ich euch lassen; daher ihr auch die Fröhlicheren und

Der Dichter hat in diesen Liedern alles, was ihn bewegt Frühlingsfreude und Weltschmerz, verliebte Huldigung und sittliche Rüge, religiöse Wünsche und politische Satire, allgemeine und persönliche Zwecke kunterbunt in einen und denselben metrisch-musikalischen Sack gebracht. Schon beim Vortrag derartiger Gebilde mag die Strophenfolge sich gelegentlich vertauscht haben, von den Schreibern wurde sie verwirrt, und der Textkritiker sucht vergebens nach einem Maßstab, um sie zu ordnen.[1])

Man sollte es nicht für möglich halten, daß gerade diese plumpeste Art von Dunkelheit, diese primitiveste Form eines *trobar clus*, die im Grunde doch ein Zuwenig, kein Zuviel an Kunst ist, in der Folgezeit Glück gemacht hat. Diez hat sich in dem Vorwort seines Buches über Leben und Werke der Trobadors zu dieser merkwürdigen Erscheinung geäußert. „Sie haben auch Lieder gedichtet," sagt er, „worin die Einheit der Idee durch Beimischung des rein Zufälligen verletzt oder getrübt wird, eine Verirrung, die da, wo der Dichter ohne innere Notwendigkeit plötzlich einen fremdartigen Gegenstand ergreift, recht in die Augen fällt. So ist es denn ein handgreiflicher Verstoß gegen die Regeln der Komposition, wenn Peire Vidal in einer Kanzone seine verliebten Betrachtnngen ohne sichtbaren Anlaß unterbricht, um die spanischen Könige zum Kriege

Freigebigeren seid (was natürlich ironisch zu verstehen ist). VIII. Auf jede Weise fällt also die Mehrzahl der Menschen (Jünglinge und Verheiratete) über Frohmut her, der sich besiegt erklärt und kaum noch jemand findet, der sich mit ihm abgibt. Denn Frohmut hat sich anstatt eines tausendfachen guten Rufes, den er früher hatte, nun einen einzigen schlechten zugezogen. — Der Text der 8. Strophe wäre demnach folgender:

A tort o a dreig vant dessus
En Joven (que's clama vencutz)
Li mais e'l plus.
A penas troba qui'l gratus.
Capel s'a levat d'avols critz:
Un per mil bos que n'a agutz.

Um die Redensart *capel d'avols critz* zu verstehen, denke man an die ähnliche: *esser de mal capel = avoir une mauvaise réputation.*

[1]) Dr. A. Franz hat in einem Vortrag, den er am 2. Oktober 1913

gegen die Mauren aufzufordern, und dann seinen eigentlichen Gegenstand wieder aufnimmt. Es gibt aber auch Lieder, worin die Einheit der Idee gänzlich aufgehoben erscheint. Derselbe Peire Vidal trägt kein Bedenken, ein politisches Thema mit der naiven Erklärung: ‚jetzt will ich zu meiner Freundin übergehen', ganz und gar abzubrechen: besser hätte er zwei Gedichte aus einem gemacht. Allein man hatte von dem Kunstwidrigen solcher Kompositionen so wenig Ahndung, daß man sie sogar unter dem Namen Sirventes-Kanzone als eine eigene Gattung behandelte."

Ich wage nicht, die Unarten der Trobadors gegen den Besten ihrer Kritiker zu verteidigen. Aber ich glaube beobachten zu können, daß sämtliche Lieder, deren ideelle Einheit in dieser Weise durchbrochen ist, durch das Band der Reime, die durch alle Strophen gleichmäßig hinlaufen, wenigstens akustisch zusammengehalten werden. Die genannten Stücke des Marcabru (IX und XII),[1]) ja schon ein ähnliches des Cercamon,[2]) eines des Peire von Auvergne,[3]) sämtliche in Frage kommenden des Peire Vidal[4]) und des Giraut von Bornelh[5]) bestehen aus gleichreimigen Strophen. Es ist mir nicht gelungen, in den Anfängen und in der Blütezeit des provenzalischen Kunstgesanges ein einziges Lied zu finden, dessen ideelle Einheit mit Bewußtsein oder Absicht durchbrochen und dessen Reime dabei nicht durchgehend wären. Eine Einheit ist also doch vorhanden, wenn auch nur äußerlich, im Strophenbau, im Reim, in der Musik. Dem Trobador aber sind Reim

auf dem Philologentag in Marburg gehalten und dessen Ms. er mir in liebenswürdigster Weise überlassen hat („Über den Troub. Marc."), gezeigt, wie oft der „Bruch" des Gedankenzusammenhangs bei Marcabru durch rein handwerksmäßige Konventionen bedingt ist und darum nicht als bewußter und beabsichtigter Bruch beurteilt werden darf.

[1]) VIII u. IV sind freilich nur teilweise durchgereimt.

[2]) Nr. VI in der Ausgabe Dejeanne.

[3]) Nr. X in der Ausgabe Zenker.

[4]) Nr. III, IV, VI, IX, X, XIV, XV, XXII, XXXV u. XXXVII in der Ausgabe Bartsch.

[5]) Nr. XXXVIII, XLI u. XLII in der Ausgabe Kolsen.

und Musik nichts Äußerliches, sondern oft wohl die Hauptsache gewesen, wogegen das Gedankenmäßige ihm zuweilen nur Anhängsel oder Vorwand war. Da dürfte es denn kein Zufall sein, daß gerade der musikalisch begabte Peire Vidal, *aquel que plus rics sons fetz*,[1]) sich an der Zerspaltung und Mischung der gedanklichen Motive erfreute. Nur sind die Gedankensprünge, die Marcabru aus ehrlicher Reimnot und beinahe wider Willen und unbewußt macht, bei Vidal mehr oder weniger mätzchenhaft.

Je mehr unser Marcabru sich befleißigte, mit einem harmonischen Band von Lauten und Klängen all die vielerlei, weit auseinander liegenden Gedanken zu umschlingen, oder, um mit seinen eigenen Worten zu reden, ein ganzes Tagwerk Land in einen engen Spunt zu pressen, desto lebhafter empfand er auch, bei der Mühe, die es ihn kostete, die Widerspenstigkeit zwischen dem Gedanken an und für sich und der Form an und für sich. Die siegreiche Überwindung dieses Widerstandes wurde ihm zur eigentlichen Aufgabe des Trobadors. So ist er weder aus natürlichem Bedürfnis noch aus vorgefaßter Meinung, sondern durch den Gang seiner künstlerischen Arbeit selbst zum *trobar clus* geführt worden. Seine Künstlichkeit hat darum nichts Spielerisches, sondern etwas durchaus Ernstes.

Indem er dem straffen metrischen Schema gegenüber die Widerspenstigkeit des Gedankens und damit dessen Eigenwert erfährt, wird er getrieben, nun auch diesen Gedanken zu pflegen und das Chaos von innen heraus zu meistern. Es beginnt die Arbeit der Dialektik. Der Ausdruck wird verstandesmäßig und spitzfindig. Der musikalische Schematismus des Reims erzeugt den begrifflichen des Gedankens. Diesem ist Marcabru um so leichter zugänglich, als seine Gedankenwelt, wie man sich er-

[1]) Es sind uns 12 Melodien von ihm erhalten. Übrigens meinen wir nicht, daß jeder musikalisch hervorragende Trobador den sprunghaften Gedankengang hätte lieben müssen. Bernhard von Ventadorn z. B. und besonders Peirol vereinigen mit schmelzenden und kunstvollen Harmonien eine sehr einfache, klare, zusammenhängende Gedankenführung.

innert, großenteils eine gemeinplätzliche, lehrhafte, überkommene, dogmatische war. Trotzdem hat er die zweite Stufe der Künstlichkeit, die kein eigentliches *trobar clus*, keine dunkle, sondern eine vom Verstand gewollte und durchleuchtete Künstlichkeit, ein *trobar sotil* ist, niemals ganz erklommen. Die Kraft und Derbheit seines Temperamentes, das Schwergewicht seiner Laune, der saure Ernst seiner Moral, die ganze plumpe Tüchtigkeit und Wichtigkeit seiner Person hingen ihm an und verhinderten ihn, den Weg des subtilen Kunststiles, um den er sich bemüht hatte, zu durchlaufen: ein Weg, den andere Trobadors, die von eigenen Launen und Leiden nicht geplagt waren, unpersönliche blaße Künstler wie Folquet von Marseille, Uc von Saint Circ, Aimeric von Peguilhan, und wie sie sonst noch heissen, nur allzu mühelos und leichtfüßig gewandelt sind. Ihren geistreichen und langweiligen, blendenden und frostigen Wort- und Gedankenspielen gegenüber bietet die Kunst des Marcabru den Reiz der Herbheit. Mit Lust verbeißt man sich in die Schwierigkeit seiner Texte, denn es sind keine berechneten und arrangierten Schwierigkeiten. Es ist der Drang eines wackeren Dichters, der etwas allgemein Wahres und Wichtiges im Kopf, etwas Eigenes auf dem Herzen und neue Harmonien im Ohr hat und der mit dieser dreifältigen gärenden Welt sich herumschlägt. Wie wenig dabei die Künstlichkeit von Anfang an beabsichtigt ist, ersieht man schon daraus, daß die Eingangsstrophen seiner Lieder immer die leichtesten sind, wodurch sie sich von denen des Arnaut Daniel[1]) wesentlich unterscheiden.

Wie ein Sänger des Volkes, dem Gesang und Gedanke noch eine selbstverständliche Einheit sind, pflegt er anzufangen. Dann nimmt das akustische Element ihn gefangen, denn die Rhythmen und Reime erstarren zum isostrophischen Schema, indes der Gedanke sich fortbewegt, eigenwillig, lehrhaft, ab-

[1]) Vgl. bes. die Nr. IX, XIII, XIV, XV, XVI u. XVIII in Canellos Ausgabe. Eine neue Ausgabe der Lieder des Arn. Daniel hat R. Lavaud in den Annales du Midi, Bd. 22 u. 23, Toulouse 1910/11 passim veröffentlicht.

strakt wird, worüber dann auch das persönliche und affektische Element sich losmacht, sonderlich wird und seinen eigenen Ausdruck fordert. Man könnte demnach einen Stufengang oder einen Kreislauf ansetzen, den die Kunst dieses Dichters durchwandert: die volksmäßige Stufe eines natürlichen, noch ungekünstelten Stiles, die musikalische des kunstvollen Strophenbaus bei unbeholfener, unfertiger Gedankengestaltung, die lehrhafte der abstrakten Begriffe und der Dialektik bei sonderlicher und widerwärtiger persönlicher Stimmung und schließlich die wiedererrungene Einheit, die nun aber keine leichte, volkstümliche Harmonie mehr ist, sondern klassische Meisterschaft.

Da es bei dem Stand unserer Kenntnisse aussichtslos ist, sämtliche Gedichte des Marcabru nach ihrer geschichtlichen Zeitfolge zu ordnen, so gönne man uns die Freude, sie diese ideale Wendeltreppe hinan zu durchlaufen.

## III.

Die Stufe der reinen Volkstümlichkeit hat Marcabru von Anfang an verlassen. Er hat sie nur wie die Vergangenheit von gestern noch in sich; sie klingt in ihm nach, weshalb er sie mit Sehnsucht und Anstrengung nicht wieder zu wecken braucht. Seine Lieder sind voll von Versarten, Sprichwörtern, Formeln, Denkgewohnheiten und Gemütszuständen des Volkes; die Grundstimmung aber ist nirgends mehr volkstümlich. Seine Romanzen und Pastourellen, die der moderne Betrachter geneigt ist, als Volkslieder zu empfinden, gehören in Wahrheit auf die Stufe des vollendeten Kunststiles.

Indem der Dichter die musikalische Stufe erklommen hat, setzt er auch schon den anderen Fuß auf die lehrhafte. Diese ist von jener überhaupt nicht zu trennen. Nur um Unterschiede des Schwerpunkts kann es sich handeln, je nachdem Marcabru nach der lyrischen oder rednerischen Seite hin sich

auswirkt, um Unterschiede der Bewegung, je nachdem er von der einen hinübergeht zur andern.

Einen Übergang vom Volkstümlichen und Sanghaften ins Lehrhafte und Rednerische haben wir in der Pastourelle *L'autrier, a l'issida d'abriu* (XXIX). Mit Frühlingslandschaft und Hirtengesang beginnt die Szene. Das Gespräch zwischen Dichter und Mädchen läßt sich als Liebeswerbung an, schlägt aber gleich in eine Strafrede gegen den Adel um, der durch Mißtrauen und Eifersucht das Minneleben vergifte. Und diese Predigt, die Salomon zitiert, *Pretz*, *Jovens* und *Joys* personifiziert, fließt einer *Mancipa*, einem Hirtenmädchen aus dem Mund. Die Verdorbenheit der höfischen Sitte sollte offenbar durch den Gegensatz zu der gesunden Sinnesart eines Bauernkindes unterstrichen werden. Aber diese Sinnesart kommt nicht zum poetischen Ausdruck, denn die Unschuld vom Lande redet wie ein belehrender Trobador und fällt mit der Tür der Moral in das Haus des Volkslieds.

Lehrreich in dieser Hinsicht ist auch das Lied *Bel m'es quan la fuelh' ufana* (XXI). Als Frühlingssang mit schmeichlerischen Reimen *-ana*, *-ilha* und mit weichem Rhythmus (weibliche Sieben- und Fünfsilber), mit anmutigen, fast humoristischen Bildern hebt es an:

Bel m'es quan la fuelh' ufana
En l'auta branquilha
E·l rossinholets s'afana
Desotz la ramilha
Que·l platz frims, a la luguana,
Del chant que grezilha.

Quex auzels quez a votz sana
De chantar s'atilha,
E s'esforsa si la rana
Lonc la fontanilha,
E·l chauans ab sa chauana,
S'als non pot, grondilha.

Sesta creatura vana
D'amor s'aparilha,
Lur joys sec la via plana
E·l nostre bruzilha;
Quar nos, qui plus pot enguana,
Per qu'usquex buzilha.

Lieblich ist es, wenn auf Wipfeln
Neu die Blätter prangen
Und die Nachtigall im Laube
Sich bei Morgengrauen[1])
Unermüdlich freut am Zwitschern
Ihres hellen Sanges.

Jedes Vöglein, das bei Stimm' ist
Schickt sich an zu singen
Und der Frosch, am Brünnlein sitzend,
Gibt sich alle Mühe,
Und das Käuzchen und sein Weibchen
Helfen sich mit Brummen.

Alle diese kleinen Wesen
Paaren sich in Liebe,
Ihre Freude wandelt sicher,
Nur die unsre strauchelt,
Denn wir lügen um die Wette
Und ein jeder fackelt.

Bis hieher ist alles reizend und liebenswürdig. Jetzt aber wird der Stil immer künstlicher. Der Wohllaut der beibehaltenen Reime und Rhythmen wird zum Zwang, weil er zu der herben Lehrhaftigkeit, in die wir nun geraten, nicht mehr passen will. Seltene Wörter — schon *bruzilha* und *buzilha* sind gesucht — sodann *becilha*, *guancilha*, *guespilla* müssen dem Schema zulieb herbeigeholt und gequälte Bilder diesen Wörtern zulieb erdacht werden.

[1]) Nach Lewent, a. a. O. S. 427.

Jovens feuney' e trefana
E Donars becilha,
Saubud' es causa certana
Que Valors guancilha,
E Malvestatz va sobran'a[1])
La mair' e la filha.

Frohmut heuchelt jetzt und narret,
Großmut stürzt zu Boden,
Offenbar und sicher weiß man:
Brüchig ist Frau Würde,
Und die Schlechtigkeit stolzieret
Zwischen Fraun und Mädchen.

Die metrische und musikalische Form, zuerst in natürlichem Einklang mit dem Gedanken, erstarrt und steht der weiteren Bewegung als etwas Fremdes gegenüber, so daß der neue Gedanke gewaltsam in die alte Form zurückgestaucht wird. Hier kann man die Mißstände kennen lernen, wie die isostrophische Technik sie im Dienste einer zum Selbstbewußtsein erwachenden Verstandesdichtung erzeugt.

Der Brauch, ein lehrhaftes Rügelied ohne innere Notwendigkeit mit Frühlingsbildern und wohllautendem Naturgesang zu eröffnen (wie in Nr. XI und XII), um sodann mit einem Sprung zur eigentlichen Sache zu kommen, hat sich noch lange erhalten. Marcabru folgt ihm besonders gerne wohl deshalb, weil das Allgemeine und Lehrhafte sich ihm immer wieder mit dem Persönlichen, Anschaulichen, Lyrischen verwickelt. Er steht nicht über den Dingen der Welt wie Peire Cardenal, der die Kunst besitzt, von der Höhe einer festen sittlichen Gesinnung aus die menschlichen Narrheiten und Niedrigkeiten ebenso grell als klar und ruhig zu beleuchten, sodaß sie sich als Beispiele und typische Fälle darstellen. Nein, er steckt selbst in diesen Narrheiten und Niedrigkeiten, er predigt Wasser und trinkt Wein, ohne darum ein Heuchler

[1]) Dejeanne liest *sobrana*.

zu werden; denn, indessen er zum Wasser ermahnt, vergißt er sein eigenes Weintrinken, nur seine Worte riechen noch danach. Darum wirkt diejenige Form, die meist etwas Geklügeltes, Falsches, Heuchlerisches hat, die Allegorie in seinem Munde so durchaus natürlich und selbstverständlich. Er komponiert nicht allegorisch, er denkt allegorisch. Der Baum in dem merkwürdigen Sirventes *Pois l'inverns d'ogan es anatz* (XXXIX), jener Baum, dessen Wurzel *Malvestatz* ist, dessen Zweige die ganze Welt, Frankreich und Poitou beschatten, an dessen Ästen die Machthaber der Erde mit dem Strang der Habsucht aufgeknüpft sind, ist ihm ein Bild und ein Begriff zugleich. Es ist etwas von Dantescher Größe daran. In der zornigen Erregung seiner Phantasie und unter dem musikalischen Zwang seines Metrums hat der Dichter sich nicht Zeit und Raum genommen, um nach allen Seiten hin das Bild des Baumes begrifflich auszudeuten, etwa so wie später im *Breviari d'amor* ein frostiger Pedant es mit einem ähnlichen Baume gemacht hat. Es ist schon viel für Marcabru, daß er durch vier Strophen hin das Bild festhält. Dann aber eilt er zu andern Bildern und Begriffen, wie die Bewegtheit des Gemüts und die Starrheit der Reime sie ihm aufdrängen. Man sieht ihn hier im Drang seines Schaffens zwischen zweierlei Kunstarten: der musikalischen des Volkslieds und der allegorischen des Lehrgedichts hin und herlaufen, beide berühren, bei keiner verweilen und aus jeder ein Stück Ausdrucksmittel für seine eigene herbe Stimmung holen. Daher neben so kraftvollen und klaren Strophen wie die zweite, dritte, fünfte und siebente, so konventionelle wie die erste und so gequälte, verschränkte wie die vierte und neunte.

Eine ähnliche Sachlage und eine noch größere Unausgeglichenheit zeigt das Sirventes *Al departir del brau tempier* (III). Hier ist das Allegorische derart mit dem Musikalischen vernestelt, daß die bildliche sowohl wie die begriffliche Klarheit aufs schwerste geschädigt werden, indem der Begriff mit dem Bild, ja sogar die Sache mit ihrem Namen fortwährend vertauscht und verwechselt sind. Das Refrainwort *saücx* (Ho-

lunder) dient in der ersten Strophe einem Landschaftsbild des Frühjahrs und bezeichnet die Sache selbst; in den folgenden dient es einem allegorischen Bild der Welt als Baumpflanzung und veranschaulicht einen Wert, nämlich die innere Hohlheit. Aber die Bäume werden zu Menschen, spielen Turnier und prahlen. Plötzlich sieht man an ihrer Stelle einen Herrn Stephan, Konstanz und Hugo sich geräuschvoll benehmen und sieht einen Gärtner, der mit seinem *clavier* (Schlüsselbund?) Hals über Kopf und zum größten Leidwesen des Dichters die Pflanzung verläßt. Festgebunden an seine Allegorie auf der einen Seite und seinen Refrain auf der andern, hat der Sänger die Wirklichkeit, auf die er es absah, nicht umarmen, nur stückweise erreichen können. Selbst wenn wir errieten, was er im einzelnen gemeint hat, würde der Eindruck der quälerischen Künstlichkeit bestehen bleiben.

Denselben Kunstgriff, aber mit wesentlich besserem Erfolg, hat Marcabru in seinem berühmten Kreuzlied *Pax in nomine domini* (XXXV) verwendet. Auch hier hat er mit dem musikalischen Element des Refrains das allegorische, nämlich den Begriff des Kreuzzugs als Schwemme (*lavador*) verknüpft, hat aber Sorge getragen, daß es bei dieser äußerlichen Verbindung nicht bleibe, daß durch den ganzen Gesang hin die Reime, die alle männlich sind und fast die ganze Vokalreihe durchlaufen, wie ein feierliches, langsam wechselndes Echo hallen und daß der Gedanke in weiten Kreisen um dieses Bild der Schwemme sich schlinge und, ohne es zu zerstören, von immer neuen Seiten seine Bedeutung durchleuchte: seine Bedeutung als heilsame Waschung, als Bad der seelischen Schönheit, als sakramentale Vereinigung mit Gott, als Probe des Mutes, als Erlösung im Tode. Alles was in diesem Bilde steckt, das Erhebende und das Abstoßende, das Ideale und das Naturalistische, das Feierliche und das Derbe hat er herausgeholt. Er hat dessen Doppelseitigkeit derart gefühlt, daß er, je zwei Strophen zusammenschlingend, vom feierlichen Aufruf und der eindringlichen Mahnung, zur Klage, zur Drohung, zur Verheißung, zum Hohn gegen Feiglinge und Weichlinge kommt

und weiter zum pressenden Druck auf die Nordfranzosen, um schließlich in einem frommen Wunsch der Erlösung und des Friedens für den Grafen von Poitou und den von Antiochia sich zu beruhigen. Die Wirkung dieses Meisterliedes geht aus der Breite in die Tiefe, umfaßt die ganze Christenheit, stößt die Unwürdigen ab, packt die Säumigen beim Gewissen, die Zaudernden bei der Ritterehre, mahnt zur Buße wie zur Fröhlichkeit *(Joy e Deport)* und gilt für alle wie für ganz bestimmte Personen. Diesen Dichter beherrscht in gleicher Weise das Gefühl seiner menschlichen Individualität wie das der christlichen Universalität, während, im Unterschied vom Nordfranzosen, das Nationalgefühl ihn noch nicht bekümmert.[1]) Aus einer ungeheuer konkreten Lage heraus muß er gesungen haben. Mit ziemlicher Sicherheit darf man annehmen, daß es die Lage des Jahres 1137 war. Man darf aber auch annehmen, daß Marcabru schwerlich so frühe schon diese künstlerische Höhe erstiegen hätte, wenn nicht andere Kreuzlieder ihm vorgelegen hätten, wenn die Gefühle und Gedanken, die er zum Ausdruck bringt, nicht altes Gemeingut der Ritterwelt gewesen wären. Die Technik im besonderen freilich könnte er auf dem von uns angedeuteten Wege durch das *trobar clus* hindurch sich sehr wohl selbst errungen haben. Denn hier ist seine Dunkelheit überwunden und seine Künstlichkeit zur Meisterschaft geläutert.

Etwa neun Jahre später, 1146, ist einem ähnlichen Gegenstande gegenüber die Kunst des Dichters gar noch einfacher und anspruchsloser geworden. In dem Sirventes *Emperaire per*

[1]) Allen Kreuzliedern der provenzalischen Trobadors ist diese Vereinigung von Individualismus und Universalismus eigen, wenn sie auch künstlerisch nie wieder in ähnlicher Weise gelang. Daher richten diese Lieder sich nicht an das Volk, sondern an die Großen, und sprechen oft den Gedanken aus, daß Gott selbst als der größte Lehensherr seine Vasallen zum heiligen Kriege rufe. Daher auch das friedliche Nebeneinander eines persönlichen und irdischen Verlangens nach Ruhm, Ehre und Fröhlichkeit mit einem überpersönlichen und jenseitigen nach Erlösung. Näheres bei Kurt Lewent, Das altprovenz. Kreuzlied. Berliner Diss. 1905, S. 48 ff.

*mi mezeis* (XXII) wird wiederum für einen Kreuzzug geworben. Die Fürsten von Portugal, Navarra, Barcelona, ja sogar Ludwig VII. von Frankreich sollen zur Teilnahme an dem Kampf des Königs Alfons VIII. von Kastilien gegen die Mauren gewonnen werden. Der Dichter hat nun aber jene feierliche proklamationsartige Tonart verlassen. Beinahe vertraulich und gesprächsweise wendet er sich an Alfonso, um erst allmählich die Stimme zu erheben. Das musikalische und rhythmische Element ist abgedämpft. Unter 59 Achtsilblern zähle ich nur 13, deren Rhythmus durch den Hochton auf der Vierten unterstrichen ist. In dem Kreuzlied von 1137 dagegen hat man, abgesehen von den eingestreuten Viersilbern, schon in den ersten 25 Versen 13 mal jenen unterstrichenen alternierenden Rhythmus; also mehr als doppelt so oft. Auch die Reime haben nicht mehr jenen emphatischen Klang und jenes weithin hallende Echo. Keine derbpathetischen Wortbildungen mehr wie *corna-vi, coita-disnar, bufa-tizo, crup-en-cami*. Alles Barocke und Auffallende ist vermieden. Der Einbuße an Schallkraft, sinnlicher Wirkung und Fülle der Sprache steht aber ein Zuwachs an Gedrängtheit, Eindringlichkeit und Verhaltenheit der Leidenschaft gegenüber. Es ist alles schärfer, spitzer, klarer und innerlicher geworden.

Bedenkt man diese Wandlung, so ist man geneigt, das *trobar clus* des Marcabru eher in seine Jugend, in die dreißiger Jahre des 12. Jahrhunderts zu verweisen, die einfacheren Lieder dagegen in die vierziger Jahre.

In der Tat, das erste datierbare, vor 1135 entstandene *Aujatz de chan com enans' e meillura* ist noch reichlich dunkel und von einer Künstlichkeit, die zur Hälfte als Unbeholfenheit bezeichnet werden darf. Der Gedankengang wird von der dritten bis zur sechsten Strophe so locker, daß die Reihenfolge nicht wieder herzustellen ist, der Ausdruck so nebelhaft und gezwungen, daß selbst dort, wo der Wortlaut mit annähernder Sicherheit feststeht, jede eindeutige Übersetzung Verwegenheit wäre, z. B.

Li sordeior an del dar l'aventura
E li meillor badon ves la penchura

könnte, wie Dejeanne möchte, heißen: „Les plus vils ont l'heureuse chance de recevoir des dons, et les meilleurs sont bouche bée devant un vain simulacre." Es könnte aber auch heißen: Die Schlechten haben das Glück, Geschenke machen zu können, d. h. reich zu sein, während die Guten das Zusehen haben, d. h. von jenem Reichtum nur das Bild genießen.

Es liegt aber nicht an der jugendlichen Unbeholfenheit allein und ebensowenig an den technischen Schwierigkeiten allein, wenn Marcabru dunkel und künstlich ist. In der Zeit der Edelreife und technischen Meisterschaft hat er einen ähnlichen Gegenstand wie den des eben besprochenen Liedes noch einmal behandelt. Ich meine das Lied *Cortesamen vuoill comenssar* (XV), das, wie der Gruß an Jaufre Rudel vermuten läßt, um 1147 entstanden ist. Auch hier, wie in IX, mahnt er zur höfischen Gesinnung, zum Maßhalten und zur Treue; aber nicht mehr mit unwirschem, pathetischem Tadel, sondern mit einer Liebenswürdigkeit, die nicht gerade zu seinen Gewohnheiten gehört. So sehr aber der jugendliche Pessimismus geschwunden, die Laune besser und der Stil geklärt und gereinigt ist, so ist doch die Einfühlung in das höfische Lebensideal nicht vollständig, nicht flüssig geworden. Eine gewisse Sprunghaftigkeit und Unruhe in der Gedankenentwicklung verrät noch immer, daß er in der höfischen Gesinnung nicht zu Hause ist, nicht aufgeht. Da sind Füllsel, die zwar von Gewandtheit, aber nicht von Stimmung zeugen: *E dirai vos de mantas res — tals hora es — ab qu'el pes — a chascun mes;* plötzliche Übergänge, die zwar nicht paradox gemeint sind, aber starke Ansprüche an den Verstand stellen und in einem Lied, das gesungen wurde, *per lor coratges alegrar* nicht fördernd wirken. Z. B.

Assatz pot hom villanejar[1])
Qui Cortezia vol blasmar,
Que'l plus savis e'l mieills apres

[1]) Ich sehe keine Notwendigkeit ein, um mit Lewent, a. a. O. S. 331 *villan egar* zu lesen.

Non sap tantas dire ni far,
C'om no li posca enseignar
Petit o pro, tals hora es.

Recht bäurisch werden kann man gar,
Wenn man den Adel tadeln will:
Denn selbst der klügste Weise ist
In Wort und Tat nicht so geschickt,
Daß man in Wenig oder Viel
Ihn manchmal nicht belehren dürft'.

Offenbar gehen hier dem Dichter zweierlei Gedanken, die sich nicht geklärt haben, durcheinander:

1. Ihr sollt *Cortezia* nicht tadeln, denn sie ist etwas Hohes und Edles.

2. Es ist leicht, etwas an ihr auszusetzen, denn niemand vermag sie vollständig zu verwirklichen. Da aber weder der Gedanke an die Tadellosigkeit der *Cortezia* noch der an ihre Unerreichbarkeit im Gemüt des Sängers lebendig wird, da er sie weder lyrisch miteinander verschmelzt noch logisch voneinander trennt, so koppelt er sie mit einem *que*, das für ihn bequem, aber für die Dichtung störend ist, zusammen.

Wenn man betrachtet, wie der beste Sänger der höfischen Gesinnung, Bernhard von Ventador, die Meisterschaft eben dadurch erringt, daß er, naiv und schmiegsam, die hergebrachten Sitten, Anschauungen und Gesetze des Minnedienstes in sich aufnimmt, Mode und Konvention, Anstand und Gefälligkeit als Herzensbedürfnis begrüßt, das Langweilige daran durch geistvolle Einfälle, das Fremdartige und Drückende durch den Schwung seines treuherzigen Gemütes überwindet, wenn man sieht, wie er mit französischer Anmut in der Geselligkeit aufgeht und doch die Echtheit seines eigenen Fühlens darüber nicht verliert, so versteht man, daß diese Art Meisterschaft dem Marcabru nicht beschieden ist, und im Alter vielleicht weniger als in der Jugend. Zum Lyriker der höfischen Gesinnung ist er nicht geboren und hat durch Anstrengung sich nie ganz dazu machen können. Am Versuch hat er es nicht

fehlen lassen, aber das Gelingen liegt nur teilweise in seiner Hand.

In dem Lied *Bel m'es quan son li fruich madur* (XIII) preist er gegen seine sonstige Neigung die Minne und gibt sich für einen Verliebten.

Qui·s vol si creza fol agur,
Sol Dieus mi gart de revolim!
Qu'en aital amor m'aventur
On non a engan ni refrim;
Qu'estiu et invern e pascor
  Estau en grand alegransa,
Et estaria en major
  Ab un pauc de seguransa.

So glaub' wer will dem Narrenspruch,[1])
Wenn Gott mich nur vor Wirrsal schützt.
Denn solcher Lieb' ergeb ich mich,
An der kein falsch Geklingel ist,
Daß ich bei Sommer, Winter, Lenz
  Immer leb in großer Freude. —
In größ'rer freilich lebt' ich noch,
  Hätt' ich Sicherheit ein wenig.

Über dem Ganzen liegt der Gegensatz der vertrauensvollen und reinen Minne zur falschen. Zwischen die freudige Zuversicht schlingt sich der Gedanke an schlechte Pflanze und schlechte Frucht, der durch das schöne Herbstbild der Eingangsstrophe vorbereitet ist. Vertrauen wird durch Furcht, Hoffnung durch Zweifel gedämpft, dann aber doch wieder durch den tadelnden Seitenblick auf falsche Liebediener befestigt. Die schwankende Gemütslage ist im Wechsel der Rhythmen, im Klang der Reime *ü-i*, *o-a* und gewiß auch in der Melodie[2]) lebendig. Leider wird aus dem argwöhnischen Seitenblick schließlich eine lehrhafte Satire: was wiegende Stimmung war,

[1]) Nämlich *c'Amors pejur*, Strophe II.

[2]) Die Melodie ist erhalten.

entartet zu gewollter Antithese, der Zweifel erzeugt eine Beweisführung. So mutet uns das Lied wie wogender Herbstnebel an, durch den die Sonne bricht, aus dem aber bald ein grauer Regen träufelt.[1])

Man darf darum nicht glauben, daß etwa nur die freudige Lyrik der Minne dem Dichter versagt sei, während die des Hasses, der Unzufriedenheit und Ungeselligkeit ihm desto besser gelinge. Er ist zwar durch seine Schmählieder auf Amor besonders berühmt geworden, im Grunde aber scheint mir seine Gemütsart mit dem martialischen Temperament des Bertrand von Born oder mit dem bitter pessimistischen des Peire Cardenal gerade so wenig verwandt zu sein, wie mit der Lieblichkeit des Bernhard von Ventador. Was an den Schmähliedern auf Amor gefiel, mag eher die paradoxe Tendenz als die Kunst gewesen sein.

Das eine davon: *Ans que·l terminis verdei* (VII) mit seinen einreimigen Siebensilblern und seiner hämmernden Monotonie konnte auch in formaler Hinsicht nur Aufsehen, keine Bewunderung erregen. Freilich paßt diese rohe Form zu der zänkischen, widerhaarigen Stimmung. Der Sänger hat schlimme Erfahrungen gemacht. Nun verallgemeinert er, schilt wie die gebrannten Kinder auf das Feuer und tut wichtig mit seinem Pech. Um sich lachend darüber zu erheben, fehlt ihm der Humor,[2]) um sich weinend darein zu fügen, die Elegie, um sich zürnend dagegen aufzulehnen, der tragische Ernst. Er ergreift den dichterisch zweifelhaftesten Weg und tut sich als öffentlicher Redner und Ankläger auf. Dabei ist es ihm allerdings gelungen, eine gewisse Verbissenheit sozusagen als lyrischen

[1]) Wie geklügelt gerade die zwei letzten Strophen sind, zeigt die Deutung Lewents S. 329, die dem Text am besten gerecht wird.

[2]) Wie humorlos er in eigenen Sachen ist, zeigt seine grobe Antwort auf die geistvolle Hänselei des Herrn Audric. Dieser arme Edelmann schickt den Sänger mit köstlichem Witze heim, wobei er seine eigene Armut und die bettelhafte Wichtigtuerei des Marcabru persifliert und das gleiche Metrum verwendet wie Marcabru, als er sich selbst verherrlichte (XVI). Dieser feinen Stichelei gegenüber weiß Marcabru nur mit rohen Beleidigungen sich zu helfen (XX).

Unterton neben der Rhetorik und dem Räsonnement hergehen zu lassen. Aber Begleitung macht noch keine Melodie.

Das berühmtere Schmählied auf die Liebe *Dirai vos senes doptansa* (XVIII) ist ebenfalls rednerisch, nicht dichterisch angelegt, steht aber auf einer höheren Kunststufe. Denn jetzt nimmt der Ankläger die Sache nicht mehr so wichtig; er hat sich seiner blinden, persönlichen und doktrinären Wut gegen das Abstraktum Amor entledigt. Darum steht er über dem Angeklagten, der ihm nun zu einer Gelegenheit wird, um die feineren Waffen der Redekunst: Witz, Ironie und Phantastik spielen zu lassen. Es fehlt aber auch das rednerische Pathos nicht, nur hat es einen Beigeschmack von Laune und Charlatanismus bekommen, der, je öfter das Thema variiert wird, sich desto bemerklicher macht. Feierlich und fast wie eine mahnende Predigt beginnt das Sirventes.

Dirai vos senes duptansa
D'aquest vers la comensansa;
Li mot fan de ver semblansa;
— Escoutatz! —
Qui ves Proeza balansa
Semblansa fai de malvatz.

Ohne Zögern will ich sagen
Euch den Anfang dieses Liedes.
Meine Worte künden Wahrheit
— Höret an! —
Wer in Ehrlichkeit nicht fest ist,
Gilt mir als ein schlechter Mann.

Aber schon mit der dritten Strophe beginnt das phantastische Spiel:

Amors vai com la belluja
Que coa·l fuec en la suja,
Art lo fust e la festuja,
— Escoutatz! —
E non sap vas qual part fuja
Cel qui del fuec es gastatz.

Liebe macht es wie der Funke,
Der im Ruß verborgen glostet,
Schließlich Halm und Scheit entflammet.
— Höret an! —
Und es weiß nicht, wie sich retten
Der vom Brand betroff'ne Mann.

In dieser Art geht es weiter. Was Wunder, wenn an solchen Phantasmen und Sarkasmen über das unerschöpfliche Thema die Sänger und Nachahmer weiterdichteten, zahlreiche Strophen dreingaben und den eingeschlagenen Weg bis zum Ziel des derbsten komischen Unflats durchliefen. Nachdem der Dichter den allgemeinen Gegenstand in sein eigenes Empfinden nicht hereingenommen und lyrisch nicht vertieft hat, verfällt er der Masse. Das Kunstlied, das seine Verfeinerung in der Rhetorik suchte, ist durch das Spiel dieser äußerlichen Kunst dem Volkswitz wieder anheimgegeben worden.

Dies ist der Punkt, wo die herbe und ernste Dichtung des Marcabru nun doch in das Spielerische hinüberweist, wenn er auch selbst in dieser Richtung nicht weitergeht. Ja, er sucht, und darin liegt sein eigentliches Verdienst, zwischen der plumpen Spielerei des Volkswitzes und dem zierlichen Tändeln des höfischen Witzes, zwischen der Zote und der Galanterie eine gediegene Mitte zu halten. Sein Witz ist weder dem des Spielmanns noch dem des Trobadors verwandt, er ähnelt eher dem des Klerikers, des Mönches, des Predigers und zuweilen des Goliarden. Wahrscheinlich hat Marcabru ungefähr dieselbe Klerikerbildung besessen wie Peire von Auvergne. Manche seiner Gedanken und Bilder mögen zeitgenössischen Predigten entnommen sein. Leider sind uns vulgärsprachliche Texte aus jener Zeit nicht erhalten. In einem Punkte freilich werden sie von der Ausdrucksweise des Marcabru sich doch wohl unterschieden haben. Von seinem scharfen, oft ekelhaften, oft beißenden Zynismus glaube ich, daß sie frei waren. Denn im ganzen war die damalige Predigt noch zu sehr auf unmittelbare Erziehung und Erbauung gerichtet, um die Mittel der Komik verwerten zu können. Bei Bernhard von Clairvaux ist

nichts davon zu spüren. Vor dem 13. Jahrhundert finde ich in den Predigten der Franzosen keinen komischen Einschlag. In dieser Richtung scheint der Trobador dem Kleriker voranzueilen, wofern nicht der zum Spielmann herabgesunkene Kleriker, der Goliarde, ihm zuvorkommt. In der Tat, das eben besprochene Schmählied auf Amor würde, wenn es lateinisch wäre, in der Gesellschaft der *Carmina burana* gewiß nicht als Fremdling erscheinen. Freilich, von einem Vagantentum in Südfrankreich und Spanien weiß man nichts.[1])

Der mönchische, unhöfische Zug tritt in einer Gruppe von Rügeliedern besonders zutage: *En abriu s'esclairo il riu* (XXIV), *Dirai vos en mon lati* (XVII), *Hueymais dey esser alegrans* (XXXIV, speziell Strophe 4—6), *Pus s'enfulleysson li verjan* (XLI), *Quan l'aura doussana bufa* (XLII) und *Soudadier, per cui es Jovens* (XLIV). Es sind in der Hauptsache moralische Satiren gegen Ehebruch, Buhlerei und Unzucht, in denen der sittliche Haß und die Lust am Kampf vielleicht ebenso stark sind, wie die Überzeugung von ihrer Fruchtlosigkeit.

E s'ieu cug anar castian
La lor folhia, quier mon dan,
Pueys s'es pauc prezat si·m n'azir.
Semenan vau mos castiers
De sobre·ls naturals rochiers
Que no vey granar ni florir.[2]) (XLI, 5.)

[1]) Daß es übrigens an verlumpten Studenten auch dort nicht fehlte, bezeugt uns Peire Cardenal wenigstens für die spätere Zeit.

Clerges studians
Que gasto lo guazanhs
Que lor payre guazanha,
E·ls van putaneian,
Las ribieyras sercan
Aqui que blat soffranha,
Quar se van deportar
Que deurian recordar;
Aprendo de l'escrima,
Mas legir ni cantar
No sabon al autar,
No, ni may dire prima,
Sitot s'an raza sima.
(Mahn, Werke II, S. 219.)

[2]) Ich weiche von Dejannes Interpunktion ab.

Drum, wenn ich immer geißeln will
Der Leute Narrheit, schad' ich mir,
Dieweil mein Zorn so wenig gilt.
Der Same meiner Lehre fällt
Zerstreut auf nacktes Steinig hin;
Ich seh ihn fruchten nicht noch blüh'n.

Re no val, s'ie·us encasti,
C'ades retornatz aqui;
De foudat soi castiaire
E fatz lo giornal grauli,
Que·m met del camp lavoraire
Don anc bon blat non eisi.[1]) (XVII, 7.)

Tadl' ich euch, so hilft es nichts,
Denn ihr fallet gleich zurück.
Ja, ich bin ein Narrenmeister,
Der vergeblich Tagwerk tut,
Denn ich pflüge einen Acker,
Dessen Korn noch nie gedieh.

Diese Einsicht dient aber nur, die Predigt grausamer und gesalzener zu machen; denn jetzt wird sie sich Selbstzweck. Mit dem Gemeinen, das der sittliche Zorn nicht zu zerstören vermag, sympathisiert die Phantasie. Der Dichter freut sich, die Mistgabel seiner Zeit zu sein; denn gerade so lebhaft wie die Vergeblichkeit seines Geschäftes und die Verworfenheit seines Gegenstandes empfindet er die schroffe Erhabenheit seiner Gesinnung. Daher sein Ausdruck bald derb, gegenständlich, sprichwörtlich, bald übersinnlich, abstrakt, allegorisch, bald allzu deutlich und trivial, bald verhüllt und sublim. *Trobar clus* und *reproviers* lösen sich in fortwährender Gegenseitigkeit ab. Der Dichter lebt so sehr in diesen stilistischen Kontrasten, daß er sie als solche gar nicht empfindet, daher auch nicht ausgleichen kann. Das Gequälte und Hybride, das wir zuerst als eine Folge technischer Schwierigkeiten, als ein Ergebnis

[1]) Text nach Lewent, a. a. O. S. 333.

angestrengter Verbindung strophischer Schemata mit eigenwilligen Gedankengängen erkannten, enthüllt sich nun, auch ohne Rücksicht auf das Formale, als die Frucht der geistigen Stellungnahme des Dichters zur Welt.

In dem Stück XLI z. B. sind es gewiß die einfachen, billigen Reime *-an*, *-ir*, *-iers* nicht gewesen,[1]) die zu Verschränkungen und Künsteleien trieben wie die folgenden.

Qu'aissi·s vai lo pretz menusan
E·l folhatges hieis de garan.
Non puesc, sols, lo fuec escantir
Dels seglejadors ufaniers,
Qui fa·n los criminals dobliers,
Pejors que no·us aus descobrir.

Las baraitritz baratan
Frienz del barat corbaran,
Que fan Pretz e Joven delir,
Baratan ab los baratiers
Fundens; qu'estiers lor deziriers
Nom podon cesar de frezir.[2])

So schmilzt die Ehre denn dahin,
Und Narrheit schwillet übers Maß,
Und ich allein vermag die Glut
Der Lüstlinge zu löschen nicht,
Die sie zu Doppelsündern macht
Zu schlimmern als ich sagen mag.

Mit Trügerinnen trügen sie
Umarmend geile Trügende,
Die Ehr und Freud vernichtigen
Im Trügen mit den Trügenden
Sich gattend; anders können sie
Das Beben ihrer Brunst nicht still'n.

[1]) Wie viele es deren gab, mag man aus E. Erdmannsdörffers Reimwörterbuch der Troub., Berlin 1897, S. 75 ff., 189 ff. u. 155 ff. ersehen.

[2]) In der Gestaltung und Auffassung des Textes folge ich in der Hauptsache Lewent, S. 446 f.

Hier ist der Gedanke selbst künstlich geworden. In der Verschlungenheit der grammatischen Subjekte und Objekte spiegelt sich die Selbstbefleckung des Lasters, das in der Umarmung sich vernichtet und sich wieder erzeugt und verdoppelt. Nicht mehr metrische oder musikalische Forderungen veranlassen die Künstlichkeit, denn jetzt quillt sie aus der Form des Gedankens und führt darum weniger zu gesteigerten Bildern und seltenen Reimwörtern als zu logischer, grammatischer, dialektischer Verfeinerung.

Freilich, um ein vollendeter Dialektiker und Stilist der Dialektik zu werden, ist Marcabru nicht kühl genug. Das Phlegma eines Hegel ist ihm nicht gegeben. Sein Satzbau ist im ganzen noch einfach und eher abgerissen als verflochten. Die Vorliebe für hypothetische Gedankengebäude, die bei Peire von Auvergne beginnt und bei Giraut von Bornelh ihren Höhepunkt erreicht, macht bei ihm sich noch kaum bemerkbar. Man vergleiche z. B. in wie einfachen Sätzen der Star des Marcabru seine Liebesbotschaft ausrichtet (XXVI, 3) und wie grammatikalisch dagegen die Nachtigall des Peire von Auvergne (IX, 4) redet. Man betrachte auch, wie wenig Marcabru in seiner Tenzone mit Ugo Catola (VI) sich auf die Kunst des Ergotierens und Disputierens versteht und wie er seine Gründe, anstatt sie auseinanderzulegen, in Bilder und Gleichnisse verpackt.[1])

Als primitiver Logikus zieht er es vor, seine Begriffe und ihre Beziehungen sinnfällig darzustellen und anschaulich abzubilden. Daher die vielen Personifikationen der Abstrakta und die Neigung, immer das Abstrakteste gleich mit dem Konkretesten zu vermählen. Z. B. *Malvestatz treilla:* das Schlechte

[1]) Der Ausdruck *amor deu truoill* (VI, 53) enthält schwerlich, wie Lewent S. 321 möchte, einen Vergleich des Liebenden mit dem Trunkenen, sondern gehört den sexuellen Metaphern an, die in romanischen Ländern gerne vom Keltern der Traube genommen werden. Vgl. das italienische *pigiar l'uva*. — Dr. A. Franz bemüht sich, zu beweisen, daß die Tenzone mit Catola von Marcabru allein verfaßt, also eine fingierte Tenzone ist, eine Vermutung, die vieles für sich hat.

wuchert wie eine Schlingpflanze, *Jois torn en paissel:* das Frohe schrumpft und krümmt sich wie eine kriechende Pflanze; und dasselbe Frohe *al plus isnel fer tal vetz lonc l'aureilla:* teilt Ohrfeigen aus. *Qui ses bauzia Vol Amor allergar, De Cortezia Deu sa maison jonchar:* die Minne erscheint als Gast und der Edelmut als Bodenstreu. Die Minne wächst, blüht und fruchtet aber auch wie der Waizen: *Amors s'embria Lai on conois son par Blanch' e floria E presta de granar.* Die Jugendlichkeit schlummert: *Jovens someilla,* spiegelt zugleich aber auch einen Herrn *Daucadel* (?) ab, ahmt ihn nach (?) und flüstert immerzu und murmelt Ratschläge mit freundlichen Lippen und vorsichtiger Miene: *Tot jorn conseilla Ab son dous caut morsel* — indes die Schlechtigkeit an ihrem Hute bammelt: *Malvestatz li pendeilla Al capairo.* Und dieser ganze Hexensabbat von Begriffen und Bildern drängt sich in die vier letzten Strophen eines einzigen Gedichtes (*Lo vers commensa* XXXII) zusammen! Ähnlich ist der Stil des unmittelbar folgenden: *Lo vers comens quan vei del fau* (XXXIII). Das Übersinnliche begattet sich in raschem Wechsel mit allerlei bunten, flatternden Gegenständen und spielt uns auf diese sonderliche Art seine dialektische Beweglichkeit vor.

Marcabru hat aber noch ein anderes Mittel versucht, um die Beziehungen der Begriffe darzustellen. Er ahmt sie nicht nur in ihrer Beweglichkeit, d. h. in ihrer Dialektik, sondern auch in ihrer Verschlungenheit, d. h. in ihrer Logik nach. Zu diesem Zweck war, wie wir sehen, sein Satzbau noch nicht schmiegsam und durchsichtig genug. So versucht er es mit dem Strophenbau, d. h. mit der Verschlingung der Reime. Er ist der erste Provenzale, soviel wir wissen, der den grammatischen Reim verwendet. Systematisch hat er es nur einmal, und zwar in dem künstlichsten seiner Lieder: *Contra l'ivern que s'enansa* (XIV) getan. Es ist ein Gesang der Minne und eine Betrachtung über die Minne, feiert also einen Gegenstand, bei dem unser Dichter kühl bis ans Herz zu bleiben pflegt. Um so bedächtiger kann er die Worte flektieren, deklinieren und derivieren lassen: *enansa — enans : semblansa — semblans : amansa — amans; assalh — assalha : treballi — trehalha : falh — falha;*

*descrec — encresca : azesc — azesca : resc — cuvesca* usw. und kann die damit verbundenen Begriffe in ihrer Bezogenheit, Ähnlichkeit, Gegensätzlichkeit, Gegenseitigkeit, Verschiedenheit usw. herausstellen. Eine solche Künstelei wäre ihm schwerlich zu Sinne gekommen, wenn er den Reim nur als klangvollen Schmuck und nicht ebensosehr als ein symbolisches oder gar intellektuelles Element geschätzt hätte, wenn er ihn nur zum Klingeln und nicht ebensogut zum Denken gebraucht hätte. Man erinnert sich, wie in seinem Kreuzlied das Reimwort *lavador* den musikalischen Refrain und zugleich den Grundgedanken darstellt. Besonders aber dann, wenn ein solcher Grundgedanke ihm völlig klar und vertraut geworden ist, so daß er ihn mühsam nicht mehr zu entwickeln braucht, wenn er die lehrhafte Stufe erstiegen hat, dann pflegt er des intellektuellen Wertes von Reim und Refrain recht lebhaft inne zu werden, dann kehrt er zur musikalischen Stufe zurück. Nur daß jetzt Reim und Refrain den Gang der Gedanken ihm nicht mehr zerbrechen und verwirren, sondern ordnen und erleuchten.

Ein Gedanke z. B., den Marcabru des öfteren mühsam und umständlich entwickelt und eindringlich gepredigt hat, ist der später so berühmt gewordene Unterschied zwischen *Amor purus* und *mixtus* oder, wie er es nennt: *Amors* und *Amars.*[1]) In seinem höchst sangbaren Lied *L'iverns vai e·l temps s'aizina* (XXXI) wird dieser Gegensatz nun im Spiel der Reime: *-ina, -o* und der refrainartigen Rufe *Ai! Oc!* musikalisch verkörpert. Das ist kein leeres Geklingel, denn bei der Lustbarkeit des Ohres fallen derbe, böse Worte und beißende Rutenstreiche auf buhlerische Damen und Herren aus des Dichters Bekanntschaft. Es ist, als ob ein eifernder Mönch skurril und boshaft würde und plötzlich über die Kutte sich das Schellenkleid geworfen hätte. Wie mag die Musik zu diesem bitteren Spaß geklungen haben? Und wenn wir gar die Anspielungen auf Frau Bonafo und Herrn Aiglina verständen, müßte nicht diese

[1]) Vgl. bes. *Per savi·l tenc ses doptansa* (XXXVII) und *Pus mos coratges s'es clarzitz* (XL).

gepfefferte Verbindung von Predigt und Gesang, Bosheit und Moral, Laune und Frechheit, Pedanterie und Anmut uns noch schmackhafter werden?

Diese Art, einen allgemeinen Gedanken sich ganz in der Satire auswirken zu lassen, ihn als pfeifende und klatschende Waffe zu handhaben, ist aber nicht die gewöhnliche unseres Dichters. Bei allem Hang zum Predigen, Strafen und Spotten ist er doch so sehr mit sich selbst beschäftigt, hat so viel Spekulation und Lyrik in sich, daß oft die züchtigende Hand ihm erlahmt, weil das Nachdenken sich einstellt. Und ebenso oft mag es geschehen, daß seine Nachdenklichkeit sich zu inniger Empfindung nicht abrundet, weil der Zorn über die Welt seine lyrischen Träume stört. So ist er im Grunde kein reiner Lyriker und kein reiner Satiriker, sondern meistens beides durcheinander. Die Seligkeit, die ohne Haß sich vor der Welt verschließt, kann ihm nicht zuteil werden, solange er der bitteren Freude, auf die Welt zu schmähen, nicht absagt. Seine Kunst ist aus Bitterkeit und Seligkeit gemischt und hat einen herben Geschmack. Herbheit ist das Wort, mit dem man ihn zu charakterisieren pflegt, und die herbe Lebensstimmung ist der letzte Grund seiner künstlerischen Dunkelheit.

Doas cuidas ai, compaignier,
Que·m donon joi e destorbier.
Per la bona cuida m'esjau,
E per l'avol sui aburzitz.
D'aital cuidar
Doutz et amar
Es totz lo segles replenitz,
Si qu'ieu for 'ab los esmaïtz
Si tant no saubes ben e mau.

Els dos cuidars ai conssirier
A triar lo frait de l'entier.
Be·l teing per devin naturau
Qui de cuit conoisser es guitz.

De fol cuidar
No·m sai gardar,
Que s'ieu cuich esser de bon fiz,
E·l fols m'en bruig long los auzitz,
E·m tornara d'amon d'avau.[1])

Zwei Sinnesarten, Freunde, sind
Zur Freude und zur Störung mir.
Vom guten Sinne werd ich froh,
Es macht der schlechte traurig mich.
Von solchem Sinn
Bitter und süß
Ist unsre ganze Welt erfüllt:
Daß ich, wie andre, ratlos wär',
Wüßte ich nicht was gut und bös.

Den beiden Sinnen denk ich nach,
Wie ich das Stückwerk sondere
Vom Ganzen. Wahrlich ein Prophet
Gilt mir wer Doppelsinn entwirrt.
Vom Narrensinn
Komm ich nicht los;
Denn, wähn' ich fest im guten mich,
So summt der närr'sche mir ums Ohr
Und führt mich gleich vom Berg zu Tal.

In den folgenden Strophen dieses geheimnisvollen Liedes (XIX) wird all der Narren gedacht, die sich selbst, den Dichter und andere um Freude und Frohmut betrügen. Das undurchdringliche Dunkel des Textes kommt weniger aus dem Grundgedanken, der an und für sich einfach ist, es kommt auch nicht aus den Reimen, die verhältnismäßig leicht sind, noch aus den durchaus geläufigen, altgewöhnten Rhythmen. Auch der Unsicherheit des Textes und unserer Unkenntnis der Sprache

[1]) Ich habe Dejeannes Text mit Hilfe von Pillet und Lewent zu berichtigen gesucht.

und der Anspielungen kann ich nur einen Teil der Schuld beimessen. In der Hauptsache sind es die *doas cuidas* selbst, d. h. die Stimmung in ihrer Geteiltheit und Unruhe ist es, die rätselhaft anmutet. Der Dichter hat sich ein Problem vorgenommen, dem er nicht gewachsen war. Er sieht ein Ziel, das er nicht erreichen kann, das erst Petrarca getroffen hat: die Lyrik der seelischen Geteiltheit, der *alma sbigottita*, die *or ride, or piange, or teme, or s'assecura . . . si turba e rasserena, et in un esser picciol tempo dura.*

Um der geteilten Stimmung des romantischen Menschen sich hinzugeben, muß man viel gelitten, gerungen und der Verzweiflung ins Auge gesehen haben. Die Seele muß weich geworden, im Schmerz ihre Wollust, im Entsagen ihre Freude gefunden haben. Dazu war Marcabru zu hart, zu schroff, zu massig und sein Zeitalter noch zu lebensfroh. Nur vereinzelt und zufällig gelingt ihm eine Strophe des Weltschmerzes und der Müdigkeit. So in dem arg verdorbenen Liede *Pois la fuoilla revirola* (XXXVIII), das den Winter als die keusche und reinliche Jahreszeit preist und die Unzucht geißelt. Hier wird, nachdem der herben Freude an der Verleumdung des Liebeslebens genug getan ist, in der letzten Strophe die dumpfe, schwüle Wollust der Welt und ihr hoffnungsloses, ewiges Getriebe wenigstens einem modernen Ohre hörbar.

Cazen levan trobaiola
Va·l segles en nomenchau;[1])
Aissi cum la seguignola
Poi'amon e chai avau.

Auf und ab im Kreise drehend
Geht das Einerlei der Welt;
Immer wie ein Brunnenhebel
Steigt es an und fällt es ab.

[1]) Freilich, wenn man mit Dejeanne liest *e no m'en chau* und *e* als Konjunktion faßt, so klingt es weniger stimmungsvoll. Ich glaube aber, daß Lewent S. 444 recht hat.

In der persönlichen Dichtung, weder in der lyrischen noch in der satirischen, war Marcabru die Meisterschaft nicht beschieden. Er fand sie auf anderem Boden.

## IV.

Man erinnert sich, wie das Kreuzlied *Pax in nomine Domini* aus einer besonderen Lage hervorging als der Ausdruck einer Stimmung, die nicht in Marcabru allein, sondern in vielen Ritterherzen seiner Zeit und seiner Umgebung lebendig war. Solch allgemeinen, überpersönlichen Gelegenheiten und Stimmungen die Brust zu erschließen und in gewissem Sinne wieder Volksdichter zu werden, tat im not. Selbst ein Bad in dem kühlen Konventionalismus des Minnedienstes konnte seiner Kunst die Klarheit und Ruhe bringen. Einmal wenigstens hat er es vermocht, mit gutem Willen in dieses ihm so fremde Wasser zu tauchen.

Das Lied *Lanquan fuelhon li boscatge* (XXVIII) ist durchaus höfisch und in gewissem Sinne überpersönlich empfunden, vielleicht auch auf Bestellung gemacht, aber darum nicht weniger geglückt.[1]) Man erkennt den quälerischen Nörgler nicht wieder, so einfach, edel, ruhig und klar ist seine Sprache geworden. Ja, beinahe gar zu glatt sieht sie aus und könnte fast von einem anderen Meister stammen. Und doch steckt, glaube ich, ein echter Marcabru hinter ihrer Gedrungenheit. Das Grundmotiv des Liedes ist Gleichheit und Beharren froher Liebeszuversicht im Wandel der Umstände.

[1]) Dr. A. Franz glaubt, besonders in der sechsten Strophe des Liedes eine Parodie der höfischen Auffassung der Minne erkennen zu müssen, insofern hier eine eifersuchtslose, spontane Liebe, also etwas der Galanterie Entgegengesetztes zum Ausdruck kommt. Zweifellos ist Marcabrus Gedankenwelt von dem Gegensatz der Mode zur Natur beherrscht, und dieser Gegensatz mag auch hier anklingen, als Ganzes aber hat das Lied doch wohl nichts Tendenziöses.

E fassa caut o freidura,
Trastot m'es d'una mezura
Amors e Joys, d'eyssa guiza.

Mag es warm sein oder frieren,
Immer laß ich gleichen Maßes
Einzig Lieb und Freude gelten.

Die erste Geliebte scheint ihm zu zürnen, doch hat er eine zweite, huldvollere schon in Aussicht. Dieser Umschwung wird aber nicht leichtfertig oder schnotterig behandelt; denn nicht das Gefühl, nur die Gegenstände wechseln. Daher zwar eine gewisse Zurückhaltung und Kühle, aber kein verletzender, unhöfischer Ton. Der Adel der zweiten Liebe und die hohe Hoffnung auf sie lassen die Lostrennung von der ersten nicht gewaltsam und nicht schwächlich, weder im Zorn noch aus Sentimentalität sich vollziehen; während andererseits die Erinnerung an die erste auch keinen lauten Jubel über die zweite sich erheben läßt. Man hat durchaus die gedämpfte, verhüllte, vornehme Gemütslage des reifen Edelmanns, der den eigenen Wert so gut wie den der Damen kennt. — Die Aufkündigung eines Minnedienstes und Ankündigung eines neuen ist in der Folgezeit ein beliebtes Thema geworden. Es wäre nicht uninteressant, im Zusammenhang einmal die verschiedenartigen Lösungen dieser heikelen Aufgabe der Galanterie zu betrachten, denn sie stellt die höchsten Anforderungen an das Taktgefühl und bezeichnet das Maß der gesellschaftlichen Bildung. Die galantesten Trobadors haben hier versagt, indem sie bald der ersten bald der neuen Geliebten, meist aber beiden zu nahe traten.[1]) Um so größer erscheint die Anpassungsfähigkeit, mit

[1]) Man vgl. z. B. Peire Vidals Lieder Nr. II, V, IX, X bei Bartsch, Raimbaut d'Aurengas *No chant per auzel, ni per flor* und *Er ai gaug car s'esbronda·l freis*, Gaucelm Faiditz' *Tant ai sufert longamen gran afan*, Uc de Saint Circs Nr. XIII, XIV, XXV in der Ausgabe Jeanroy-Salverda de Grave (Toulouse 1913), Ponz de Capduoill, Nr. I und III der „unechten Lieder" in der Ausgabe Napolski; Peire von Barjac: *Tot francamen, domna, venh denan vos*, Mahn, Werke III, S. 42; Cadenet(?): *Longa*

der Marcabru das Feinste der feinen Gesellschaft nachempfindet. So hat diese schroffe Persönlichkeit ihre Kunst zur Objektivität erzogen.

Das Kühle und Glatte, das sie dabei annehmen mußte, verschwindet, sobald sie das Gebiet der Pastorelle und Romanze betritt.

Die berühmte Doppel-Romanze *Estornelh, cueill ta volada* (XXV und XXVI) wirkt, trotz der vielfachen Verderbnis des Textes, heute noch saftig und frisch. Daß Marcabru das volkstümliche Motiv des Vogels als Liebesboten erfunden hat, ist wenig wahrscheinlich.[1]) Um so inniger hätte er es nacherleben, empfinden können. Aber als Mann von Geist ist er nicht den Weg der Gemütlichkeit, sondern den des Witzes und der psychologischen Analyse gegangen. Sein Star ist ein intelligenter Schelm und hat nichts von dem gutmütigen Instinkt des süddeutschen „Vogerl", das so selbstverständlich mit seinem „Zetterl" im Schnabel geflogen kommt, als wäre es vom Liebesgefühl des getrennten Paares getragen. Dieser Star muß umständlich unterrichtet werden, läßt sich keinen primitiven „Gruß und Kuß" mitgeben und begnügt sich auch nicht mit einer so einfachen, einem Vogelgehirn übrigens gut angemessenen Begründung wie: „und i kann di net begleite, weil i da bleibe muß". Er ist ein gerissener Kuppler und die Geliebte eine schamlose öffentliche Schönheit.

---

*sazo ai estat vas amor* (Bartsch, Grundriß 276, 1); Guillem Ademar: *No pot esser sofert ni atendut* (Ebend. 202, 9). Guillem de Salignac (?): *A vos cui tenc per domn'e per seignor* (Ebend. 235, 1; Mahn, Werke III, S. 223).

[1]) Appel (Deutsche Literaturztg. 1901, Sp. 2969) und Pillet, a. a. O. S. 15 meinen, das Starenlied könne nur aus dem Nachtigallenlied des Peire von Auvergne entstanden sein, denn dieses werde hier parodiert. Appel bezweifelt gar die Autorschaft Marcabrus. Der Umstand aber, daß die Starenbotschaft komischen, meinethalb auch satirischen Charakter hat, scheint mir nicht beweiskräftig. Ein Prinzip, nach dem die idealistische Behandlung eines Motives früher sein müßte als die realistische, vermag ich nicht anzuerkennen: vielmehr glaube ich, daß Marcabru eine volkstümliche Behandlung der Vogelbotschaft vorgelegen hat, die viel-

The LIBRARY

Ai! com es encabalada
La fals 'a razo daurada.[1])
Denan totas vai triada. —
Va! ben es fols qui s'i fia.
De sos datz
C'a plombatz
Vos gardatz,
Qu'enganatz
N'a assatz,
So sapchatz
E mes en la via.

Per semblant es veziada
Plus que veilla volps cassada.
L'autrier mi fetz far la bada
Tota nueg entruesc' al dia.
Sos talans
Es volans
Ab enguans.
Mas us chans
Fa·n enfans
Castïans
De lor felonia.

Ach! sie ist unwiderstehlich
Mit dem Schmeichelwort, die Falsche,
Und vor allen ausgezeichnet. —
Geh! Ein Narr ist, wer ihr traute.
Falsche Stein'
Spielt sie aus;
Hütet euch!

leicht, wie meistens das Volkslied, zu beiden Stilarten den Keim in sich trug. Dazu kommt, daß in Peires Romanze die sprachliche und metrische Technik entschieden reicher und komplizierter ist als bei Marcabru.

[1]) Die Lesart der Hss. *razos* und *razons* gibt auch mit der von Lewent, a. a. O. S. 430 vorgeschlagenen Interpunkion keinen befriedigenden Sinn.

Viele schon
Trog sie so,
Glaubet mir!
Warf sie dann aufs Pflaster.

Sie erweist sich ränkevoller
Als ein alter Fuchs dem Jäger.
Hat mich letzthin warten lassen
Eine Nacht lang bis zum Morgen.
Ihre Laun'
Flatterhaft,
Voller Trug. —
Doch ein Lied
Treibet aus
Schelmerei
Aus den bösen Kindern.[1])

Wie diese entzückende freche Buhlerin, so hat das ganze Lied etwas Abgefeimtes, Verstecktes, Ränkevolles und doch wieder schamlos Deutliches, ist kunstvoll und dennoch natürlich, wie die verführerische, ungeschminkte Schönheit, die mit diesem Weib geboren wurde.

Sa beutatz fon ab leis nada
Ses fum de creis ni d'erbada;
De mil amicx es cazada
E de mil senhors amia.
Marcabrus
Ditz que l'us
Non es clus. —
Bad e mus
Qui'll vol plus
C'a raüs.
Part de la fraïa.

[1]) Ich deute die drei letzten Verse ähnlich wie Bertoni, Studi medievali III, S. 651. Offenbar droht der Liebhaber mit einem Spottlied und macht, als Marcabru, auch gleich die Drohung wahr: *Marcabrus Ditz que*

Ihre Schönheit ist naturhaft,
Braucht nicht Kressendampf noch Kräuter,
Tut mit tausend Freunden traulich
Und ist tausend Herren Freundin.
Marcabru
Sagt, sie hält
Off'ne Tür.
Wollt ihr mehr,
Gafft ihr lang,
Und nach Haus
Tragt ihre eure Körbe.[1])

Ihre Antwort auf die Vorwürfe und den Antrag des Liebhabers ist eine offene Zusage und Einladung zum Genuß, aber vorbereitet durch derart verschränkte Gründe und Worte und dazuhin derart schlecht überliefert, daß jede Hoffnung, sie zu enträtseln schwinden muß. Der Grundgedanke der von Lewent vorgeschlagenen Deutung hat viel für sich. Die Buhlerin würde demnach alle Verpflichtungen treuer und höfischer Minne von sich weisen, jede *fina amor* ausdrücklich sich verbitten, um desto rückhaltloser der sinnlichen Freude sich auszuliefern. Wie schwer uns aber auch das Verständnis dieser Strophen (besonders XXVI, 4 und 5) fallen mag, ein *trobar clus* im literarischen Sinn des Wortes liegt nicht vor; denn die Dunkelheit und Künstlichkeit des Ausdrucks ist durch die Sachlage, durch den verschlagenen Charakter der Liebenden, nicht mehr durch die Subjektivität des Dichters und sein Temperament bedingt. An Stelle der unmittelbaren und vielfach unbewußten Künstelei von früher ist eine Kunst getreten, die das Volkslied zu einem scharf parfümierten Boudoirstück umarbeitet. Selbst im Rhythmus scheint mir eine Art frecher Mignardise mit Absicht angedeutet

*l'us Non es clus.* Ich kann darum Appels Zweifel an Marcabrus Verfasserschaft nicht teilen.

[1]) Der Sinn der letzten drei Verse ist unsicher. *fraia* verstehe ich nicht, kann mich aber auch nicht entschließen, mit Lewent *traïa* (Verräterin) zu lesen. Der Sinn, daß diese Dame für mehr, d. h. für *fina amor* nicht zu haben ist, scheint mir nahezuliegen.

zu sein. — Peire von Auvergne glaubte, die Sache schöner zu machen, indem er den spitzbübischen Staren in eine lehrhafte Nachtigall und die herbe Sprache der Sinnlichkeit in minnigliche Ermahnungen verwandelte.

Wohl ebenso verbreitet und den mittelalterlichen Sängern geläufig muß das Motiv des klagenden Mädchens oder Fräuleins gewesen sein, dessen Geliebter dem Kreuzzug folgt. An dieser typischen Situation zeigt sich die Kunst des Marcabru in ihrer höchsten Vollendung. Seine Romanze *A la fontana del vergier* gehört denn auch in die Zeit der Reife. Die Bezugnahme auf den Kreuzzug Ludwigs VII. weist auf das Jahr 1147.

Ein genialer Griff war es, dem klagenden Fräulein einen Tröster zuzuführen und den Tröster zugleich den Rivalen sein zu lassen, der sich erfolglos bemüht, den fortgezogenen Liebhaber zu ersetzen. Die Untröstlichkeit des Fräuleins offenbart sich dabei als stille Abweisung des Trostes wie des Trösters. Man sieht beide Personen, indem die eine der anderm sich nähern möchte, jede in die eigene Sinnesart sich verschließen. Der Tröster leidet nicht und ringt nicht mit dem Schmerz des Fräuleins, hört ihn nur an, geht nicht auf ihn ein, will ihn nur ablenken, abschneiden, nicht mitfühlend kosten und verstehen lernen. Die Tränen, sagt er ihr, verderben eure Schönheit, im übrigen wird Gott euch neue Freude geben — und dabei denkt er an sich. Er zeigt ihr den Trost außerhalb des Schmerzes, statt ihn aus diesem hervorgehen zu lassen. Darum ist sein Trost kraftlos und gewaltsam zugleich, und das Ergebnis ist, daß das Mädchen um so tiefer in sein Leid sich einhüllt. Indem eine eigenwillige Art zu trösten an den Schmerz herangebracht wird, verschließt die Seele, die zuvor in rührenden Klagen sich ergoß, ihre Türen. So bekommt das Ganze etwas Herbes, fast Trotziges, so rührend im ganzen die Szene und so lieblich im einzelnen die Sprache ist. Der Trotz wird aber nicht übertrieben, denn er ist nur die Klarheit und Bewußtheit des Schmerzes, der auf seinem Rechte besteht. Drüben, im Jenseits, sagt das Mädchen, mag es wohl Trost geben, aber hier und jetzt tut es weh. Und sie fühlt sich von ihrem Ge-

liebten, der fort ist, ebenso verlassen und mißachtet, wie von Gott, der den Geliebten beansprucht. So lebt sie ganz in der Gegenwart des Schmerzes, ohne sentimental in ihm zu zerfließen. Sie erkennt ihn als einen begrenzten und irdischen, will aber eben deshalb auch nicht durch irdische Gründe aus ihm herausgelockt werden. Diese wunderbare Gedrungenheit, dieses urgesunde, natürliche und bewußte Verharren im Zustand eines lebendigen, zähen Gefühles gibt dem Gedicht eine Monumentalität und Ruhe, die durchaus vollendet und klassisch ist. Eine köstliche, seltene Perle in der Kunst des Mittelalters! Ebenso fest, klar, edel und anspruchslos ist die sprachliche Form. Welche Einfalt und welcher Adel liegt in Worten wie

A l'ombra d'un fust domesgier,
En aiziment de blancas flors
E de novelh chant costumier.

Ich kann mir nicht versagen, das Ganze wiederzugeben und eine bescheidene Übersetzung zu versuchen. Eine Nachdichtung findet man im Spanischen Liederbuch von Geibel und Heyse.

A la fontana del vergier,
On l'erb 'es vertz josta·l gravier,
A l'ombra d'un fust domesgier,
En aiziment de blancas flors
E de novelh chant costumier,
Trobey sola, ses companhier,
Selha que no vol mon solatz.

So fon donzelh 'ab son cors belh
Filha d'un senhor de castelh.
E quant ieu cugey que l'auzelh
Li fesson joy e la verdors,
E pel dous termini novelh,
E quez entendes mon favelh,
Tost li fon sos afars camjatz.

Dels huelhs ploret josta la fon
E del cor sospiret preon.
„Ihesus", dis elha, „reys del mon,

Per vos mi creys ma grans dolors,
Quar vostra anta mi cofon,
Quar li mellor de tot est mon
Vos van servir, mas a vos platz.

Ab vos s'en vai lo meus amicx,
Lo belhs e·l gens e·l pros e·l ricx;
Sai m'en reman lo grans destricx,
Lo deziriers soven e·l plors.
Ay! mala fos reys Lozoicx
Que fay los mans e los prezicx
Per que·l dols m'es en cor intratz!"

Quant ieu l'auzi desconortar,
Ves lieys vengui josta·l riu clar:
„Belha", fi·m ieu, „per trop plorar
Afolha cara e colors;
E no vos cal dezesperar,
Que selh qui fai lo bosc fulhar,
Vos pot donar de joy assatz."

„Senher", dis elha, „ben o crey
Que Deus aya de mi mercey
En l'autre segle per jassey,
Quon assatz d'autres peccadors;
Mas say mi tolh aquelha rey
Don joys mi crec; mas pauc mi tey,
Que trop s'es de mi alonhatz."

Im Garten an der Quelle war's,
Wo nah am Kies die Wiese grünt,
Beim Schatten des gepflegten Baums,
Im Schmelze weißer Blütenpracht
Und frischer Frühlingsstimmen traut:
Dort traf ich einsam ohne Freund
Die Spröde, die sich mir versagt.

Sie war ein Fräulein wohlgestalt,
Die Tochter eines Kastellans.
Indes ich wähnte, daß vom Sang
Der Vögel und vom frischen Grün
Und von der jungen Jahreszeit
Sie froh gestimmt, mich gern erhört' —
War alles anders schon mit ihr.

Tränen im Auge saß sie da
Und seufzt' aus tiefer Herzensnot.
„Herr Jesus," sprach sie, „großer Gott,
Von euch kommt all mein schweres Leid,
Denn eure Schmach ist meine Not,
Weil all die Besten euch zulieb
Gegangen sind. So wolltet ihr's.

Mit euch zieht auch mein Freund dahin,
Der schöne, liebe, herrliche.
Und ich bleib hier in meiner Pein
Und wein und sehn' mich Tag und Nacht;
Verflucht der König Ludwig sei!
Mit seinem Ruf und Aufgebot
Hat er das Herz mir wund gemacht."

Wie ich sie also jammern hört',
Trat ich zu ihr ans Bächlein klar.
„Vom vielen Weinen, schönes Kind",
Sagt' ich, „wird nur die Wange welk.
Auch dürft ihr nicht so trostlos sein,
Denn, der den Wald ergrünen läßt,
Beschert euch wohl noch manche Lust."

„Herr", sprach sie drauf, „ich glaub' es gern,
Daß Gott sich meiner noch erbarmt,
Dort oben in der Ewigkeit,
Wohin er viele Sünder ruft.

Doch hier nimmt er das eine mir,
Den Liebsten, der mich auch nicht mag
Und fort ist, oh so weit von mir."

Vergleicht man diese Romanze mit der Kanzone des Rinaldo d'Aquino *Già mai non mi conforto*,[1]) die bekanntlich denselben Gegenstand behandelt, so erscheint die Kunst des Marcabru nur noch geschlossener und strenger. Der Süditaliener hat einen lyrischen Monolog, einen Frauengesang daraus gemacht, wo Klage, Verzweiflung, Gebet, Gottergebenheit und Rechten mit Gott stürmisch durcheinandergehen. Er zeigt das Mädchen im Augenblick der Abfahrt des Kreuzheeres, wobei der Schmerz nicht in seiner Gedrungenheit, sondern in seiner ganzen Überstürzung und Kopflosigkeit erscheint.

Am entschiedensten schließlich hat Marcabru in der Pastorelle *L'autrier jost 'una sebissa* (XXX) sich über seinen Gegenstand erhoben. Ein letzter Rest von Subjektivismus ist nur im Gebrauch der ersten Person als Erzählungsform noch zu sehen. Bei aller Sachlichkeit aber ist das Ganze voller Lyrik und Melodie. Die Musik dazu ist erhalten. Man darf die Sachlichkeit nun aber nicht darin suchen, daß der Dichter innerlich neutral bliebe zwischen dem Hirtenmädchen und dem Ritter, der sich um ihre Gunst bemüht. Im Gegenteil, seine Sympathie steht durchaus auf der Seite des Bauernkindes: er freut sich im stillen, wie die höfischen Verführungskünste des Herrn an dem gesunden Sinn und Mutterwitz der *Vilana* zuschanden werden. Ja, das Vergnügen am Triumph des natürlichen Geistes über den galanten macht sogar den lyrischen Grundton aus. Wie ein seelisches Echo erschallt zwölfmal das Refrainwort *Vilana*. Bald klingt es geringschätzig und bald wie ein Kompliment *(corteza vilana)* aus dem Munde des Ritters, bald bescheiden und bald ironisch selbstbewußt von den Lippen

[1]) E. Monaci, Crestomazia italiana, Città di Castello 1912, S. 82 f. Der sogenannte *Lamento della sposa padovana* (ebenda S. 386 f.) gehört einer wesentlich anderen Kunstart an.

des Mädchens, und immer schillert es wie ein neckischer Glanz, der die verschwiegene Laune des Dichters spiegelt. Diese seine Laune ist weder boshaft noch gutmütig, ist eigentlich nicht die seine, sondern die der Gelegenheit selbst. Wie im vorigen Stück der Schmerz nicht verbissen und nicht wollüstig, nicht empfindsam und nicht zornig war, sondern ganz im Augenblick und in der Sache aufging und als die immanenten „lacrimae rerum" erschien, so hat man hier die immanente Neckerei, die ironia rerum, ein Stück Witz der Weltgeschichte, eine völlig objektiv gewordene Komik der gesellschaftlichen Gegensätze. Eigentlich ist es gar nicht der Dichter, der dem Bauernkind recht gibt, sondern — wenn so große Worte bei einer so zierlichen Sache erlaubt sind — der in der Gelegenheit waltende Weltgeist, der hier einmal auf Kosten eines galanten Herrn sich belustigen wollte. An und für sich erscheint dieser Herr denn auch keineswegs plump oder täppisch. Im Gegenteil, er ist ein geistvoller Plauderer und erfahrener Menschenkenner. Er weiß die Wege, die bei hübschen Mädchen am raschesten zum Ziele führen; nur hat er das Pech, an die Unrechte zu kommen und erleben zu müssen, wie die Verführungskünste des Herrenschlosses auf dem Heideland versagen. Je weicher und lockender seine Werbung, desto spitzer und höhnischer werden ihre Antworten.

Es liegt nahe, diese Pastorelle mit Goethes „Müllerin und Edelknabe" zu vergleichen.[1]) Dabei zeigt sich, wie für Goethe die Sache kaum mehr einen Witz hat, denn so selbstverständlich wie ein kleines Naturereignis wickelt sie sich ab. Ohne besonderen Aufwand von rednerischen Künsten der Verführung und Abwehr, lediglich durch den instinktiven Willen der beiden jungen Leute wird sie getrieben. Wenn hier noch Witz ist, so ist er ganz zu Handlung geworden und drückt sich nur in der leichten, flüchtigen, gelungenen Behendigkeit des Zu-

[1]) Der Vergleich ist in einer mir unzugänglichen Gelegenheitsschrift zum 28. August 1849 „Zur Goethe-Feier. Ein Lied von Marcabrun" durch Holland und Keller angestellt worden.

fassens und Zurückstoßens noch aus, während bei Marcabru alle Handlung zu Bewußtheit, zu kunstgerechtem Wortgefecht, zu Geist und Witz erhoben wird. Objektiv sind beide Dichter, aber Goethe ist es, indem er die Dinge laufen läßt, wie sie gehen müssen, Marcabru, indem er uns entwickelt und verstehen läßt, warum sie gerade so gegangen sind. Goethe verdankt seine Objektivität der glücklichen Veranlagung seiner Natur, Marcabru hat durch lange, zähe Anstrengung, wie wir nunmehr wissen, sie sich errungen. Indem er nun die Handlung in die witzige Beleuchtung unseres Verständnisses erheben will, muß er sie, was Goethe sich sparen durfte, analysieren und systematisieren. Darum hat er den Verlauf des ganzen Geplänkels sogar im Metrum veranschaulicht.

Die erste Strophe macht uns mit der Erscheinung der Heldin bekannt; in der zweiten beginnt das Gespräch, wobei Er und Sie sich in die Strophe teilen. Von drei bis zwölf sprechen Er und Sie abwechselnd je eine Strophe. Um die Schlagkraft der Antworten zu veranschaulichen, reimt die Strophe des Mädchens immer ganz zu der des Ritters, während die seine, vom Refrainreim abgesehen, jedesmal neue Reime anbietet. Die Schlußstrophe wiederholt die Reime des letzten Strophenpaares und ist durch den Dialog in zwei gleiche Hälften gespalten; der Refrain aber verstummt, so daß der Mißerfolg des Werbers und das Auseinandergehen der beiden handgreiflich wird; wobei natürlich Sie das letzte und spitzeste Wort hat. Wohl nirgends ist bei Marcabru der Parallelismus von metrischer Struktur und Vorstellungsverlauf so einfach und offenkundig, so bewußt und gewollt und doch so selbstverständlich und spontan.

Der ideale Entwicklungsgang des Dichters ist abgeschlossen. Die zwei letzten von uns besprochenen Dichtungen bezeichnen die Vollendung. Sie brauchen darum nicht auch der Zeit nach die spätesten zu sein; denn, warum sollte ein Künstler, nachdem er sich selbst übertroffen hat, nicht wieder in sich zurücksinken? Wenigstens pflegt es denjenigen, die ihr Leben lang

weiterdichten, so zu gehen. — Bei manchem feinsinnigen Trobador, wenn er zur rechten Zeit hinter stummen Klostermauern verschwand, bei Bernhard von Ventador zum Beispiel, könnte auch diese Einsicht schon lebendig gewesen sein.

## V.

Es ist für die vollendetsten Lieder des Marcabru bezeichnend, daß sie zwar durchaus auf der Höhe bewußter Kunstübung stehen, aber tief im Erdreich des Volkstümlichen und Objektiven wurzeln. Aus ihren Motiven ist alles Persönliche und Subjektive, aus ihrer Technik alles *trobar clus* verschwunden — aber nicht spurlos verschwunden, sondern in der metrischen und wohl auch musikalischen Verfeinerung, insbesondere in einem offenkundigen, bewußten Parallelismus von Metrum und Gedanke noch erkenntlich. Denn der Parallelismus, auch der gelungenste, setzt Dualismus voraus, d. h. eine Stufe, auf der Metrum und Gedanke, Form und Inhalt selbständige Mächte waren und eigene, miteinaner unverträgliche Ziele der Vollendung verfolgten.

Solche Unverträglichkeiten ergaben sich bei Marcabru aus der Grobschlechtigkeit seines Charakters und Herbheit seines Temperamentes gepaart mit der Feinheit seines musikalischen und sprachlichen Ohres. Sie entstanden also, sobald er sich anschickte, künstlerisch zu arbeiten, von selbst. Lange Zeit wollte es ihm nicht gelingen, diese Gegensätze beizulegen, und er wurde, ohne es eigentlich zu wissen und zu wollen, der Schöpfer des *trobar clus*, einer Stilart, die sein besseres Kunstgewissen nicht gutgeheißen und die er schließlich dadurch überwunden hat, daß er zeitweise aus sich herausging und in die Lebenslagen und Stimmungen anderer sich hineindachte.

Die Nachahmer aber verliebten sich in die Entwicklungskrankheit des Meisters und erblickten in jenen Unverträglichkeiten etwas Interessantes, das mit Absicht aufzusuchen sei. Die besten seiner Fortsetzer dagegen fanden in der Beilegung

der Gegensätze durch kunstvollen Parallelismus und durch Symmetrie jene klassische, architektonische Formvollendung wieder, die er, Marcabru, als erster erreicht hatte.

So wiederholt die weitere Literaturgeschichte was diesem einen Künstler in seinem vielseitigen, bedeutenden Ringen um die Schönheit geschehen und gelungen war. Aber sie wiederholt es in immer weiter ausgreifenden Bewegungen und an einem Kulturmaterial, das immer breiter und wertvoller wird. Das künstlerische Selbstbewußtsein des Marcabru wird virtuosenhafte Aufgeblasenheit bei Raimbaut von Orange,[1]) närrischer

[1]) Er dürfte wohl der erste sein, der mit ausgesprochener Absicht seinen Ausdruck verhüllt in dem Liede:

Una chansoneta fera
Voluntiers l'anera dir
Don tem que'm n'er a morir.
E fas l'aital que sen sela.
Ben la poira leu entendre
Si tot s'es en aital rima.
Li mot seran descubert
Alques de razon deviza.

Möchte gern ein scheues Liedchen
Meiner Dame singen geh'n,
Die den Tod mir, fürcht' ich, bringt.
Und den Sinn des Lieds versiegl' ich,
Doch sie wird es leicht verstehen
Selbst in diesen schweren Reimen.
Etwas sonderlicher Art
Wird sich dann mein Wort enthüllen.

Dieses höchst verzwickte Gedicht ist ohne jede Erklärung zum erstenmal von Jeanroy in den Annales du Midi XVII, S. 486 ff. veröffentlicht worden. Wie erpicht der Graf von Orange auf die Erfindung neuer Künsteleien und Mätzchen war, ist hinlänglich bekannt. Selbst den einfachen und leichten Stil bewertet er vom Standpunkt des Virtuosen aus.

Pos trobars plans
Es volgutz tan,
Fort m'er greu si no'n son sobrans;
Car ben pareis
Qui tals motz fai

Größenwahn bei Peire Vidal, gefallsüchtige Selbstironie bei Arnaut Daniel.[1]) Auf dem Boden der humanistischen Kultur Italiens aber bereichert und vertieft es sich mit allen Freuden und Schmerzen der Menschheit, wird reife Selbsterkenntnis und universale Darstellung des eigenen Ich bei Dante und Petrarca. Die Schemata des lyrischen Metrums, um deren Verfeinerung sich Marcabru bald mit dem Ohr bald mit kombinierendem Verstand bemüht hatte, werden mit unerhörter Klügelei kompliziert, werden zugleich aber auch geschmeidig gemacht durch ein musikalisches Empfinden, das bei den Trobadors sich noch an Gesang und Instrumentalmusik anlehnt, bei ihren italienischen Fortsetzern und Vollendern aber ganz in die Sprache eingeht, sie durchdringt und den reinsten Wohllaut in Petrarcas Sonetten und Kanzonen erzeugt. Der Parallelismus zwischen Vorstellungsverlauf und Metrum, der bei Marcabru so sinnvoll war, wird zum kindischen Spiel. Er treibt zu Erfindungen wie der *Descort* eine ist, wo die unerwiderte Liebe durch unerwiderte Strophen, die Unverträglichkeit der Gefühle durch Verwendung mehrerer Sprachen in einem Liede oder gar die Halbheit eines Liebesverhältnisses durch Halbierung einer Kanzone[2])

C'anc mais non foron dig cantan,
Que cels c'om tot iorn ditz e brai
Sapcha, si's vol, autra vez dir.

Da leichter Stil
Im Schwange ist,
So muß ich drin der erste sein.
Denn, das ist klar,
Wer dichten kann
Was keiner noch gesungen hat,
Der wird den Alltags-Sing-Sang auch,
Wenn er nur will, nachahmen leicht.

(Appel, Poésies prov. inédites, Paris und Leipzig 1898, S. 115.)

[1]) Die Kunst des Arnaut Daniel habe ich in meinem Buch über „Die göttliche Komödie", Heidelberg 1907 ff., S. 656—665 zu charakterisieren versucht.

[2]) So singt Peire Bremon:

E pus d'amor non ai mas la meitatz
Ben deu esser totz mos chans meitadatz.

abgespiegelt wird. Derselbe Parallelismus aber wird in dem gewaltigen und tiefsinnigen Formenbau der *Vita nuova*, der *Divina Commedia* und der *Trionfi* zu einer Symbolik der Harmonie des Weltalls erweitert.[1])

Alle diese Fortschritte im Schlechten wie im Guten spielen sich ab als ein Auftauchen und Verschwinden, als ein Herrschen und Überwundenwerden der Künstelei. Bei Marcabru nur halb bewußt und beinahe ungewollt, von seinen Nachahmern geflissentlich aufgesucht, wird das *trobar clus* aus einem angestrengten Ringen des ganzen Künstlers bald zu einem Spiel seines Verstandes als *trobar sotil* oder *menut*, bald zu einer Ergötzung seiner Phantasie und Sinnlichkeit als *trobar ric*,

(Mahn, Werke der Troub. III, S. 256 und Raynouard, Choix de poés. orig. d. Troub. II, S. 171.) Guiraut von Salignac singt:

E ja no feira descort,
S'ieu acort
E bon 'acordansa
Trobes ab lieys qu'am plus fort.

(Mahn, Werke III, S. 224 und Rayn. III, 396.)

[1]) Es ist hier nicht der Ort, den Einfluß des Marcabru auf die Entwicklung der provenzalischen Dichtung im einzelnen darzustellen. Äußerliche Spuren desselben haben schon P. Meyer, Le Roman de Flamenca, Paris 1865, S. XXVI f. und H. Suchier, Jahrbuch XIV, der Troub. Marc. passim nachgewiesen. Vgl. auch Zenkers Ausgabe des Peire von Auvergne und Strónskis Ausgabe des Folquet von Marseille und Fr. Naudieths Ausgabe des Guillem Magret, Halle 1913. Wie tief dieser Einfluß geht, mag die Tatsache zeigen, daß ein Trobador, der dem *trobar clus* und der ganzen Gedankenwelt des Marcabru ferne steht, Raimon von Toulouse, sich ihm nicht hat entziehen können. Man vergleiche:

| Marcabru XXXI, 5. | Raimon (Mahn, Werke I, S. 139 und Raynouard V, 326). |
|---|---|
| Drudari'es trassaillida | Drutz que pros don' abandona |
| E creis Putia s'onor, | Ben laus que's gart de jangluelh, |
| E'ill moillerat l'ant sazida | Que lausengier, bec d'ascona, |
| E so'is fait dompneijador. | Car son plan en far lur truelh, |
| Tant m'es bel quand us s'en vana | Ab lor mesonja forbida |
| Cum de can quand pist farina. | Cuion falsar amor fina. |

Es ist bei aller Verschiedenheit nicht nur das gleiche Metrum sondern auch die gleiche Tonart.

*florit, gai, joios,* oder wie man es sonst noch nennen könnte. Im Grunde ist es freilich immer beides zugleich: intellektualistisch und sensualistisch.

Von alters her bis auf den heutigen Tag erschöpfen die verkünstelten Stilarten der romanischen Literaturen sich in der Bemühung, das Spiel des Verstandes mit der Lust der Sinne zu vermählen,[1]) sei es, daß sie, wie Marcabru, die Lehrbegriffe des Klerikers im Wohllaut des Trobadors oder daß sie, wie ein Futurist von heute, die dumpfe Sinnlichkeit des Tieres, die Seele eines Gorilla in der geklügelten Sprache eines Metaphysikers oder Mathematikers zum Ausdruck bringen. — Dafür erreichen aber auch diejenigen, die mit solchen Künsteleien gerungen und sie überwunden haben, eine Fülle und Reinheit der Form, die den germanischen Künstlern versagt ist.

[1]) In einer feinsinnigen Analyse der Künsteleien des Marino und seiner Schule (*Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento*) hat Benedetto Croce, Saggi sulla letteratura italiana del Seicento, Bari 1911, S. 379 ff. dieses Wechselspiel von Witz und Sinnlichkeit verfolgt.

284016

PC 3330 .M3 V67 1913 IMS
Vossler, Karl,
Der Trobador Marcabru und
die Aafange des gekunstelten
47229198

PONTIFICAL INSTITUTE
OF MEDIAEVAL STUDIES
59 QUEEN'S PARK
TORONTO 5, CANADA